

REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Manuel de Prada Pérez de Azpeitia

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
manuel.prada@upm.es

Sobre el azar y la arbitrariedad en arquitectura / On chance and arbitrariness in architecture.

En la segunda mitad del siglo XX se construyeron relevantes edificios cuyo aspecto exterior podría parecer el resultado de un arbitrario capricho. El arquitecto Rafael Moneo afirmó que cualquier forma arbitrariamente elegida puede convertirse en arquitectura. Puso como ejemplo el conjunto de objetos que, según cuenta Vitruvio, Calímaco encontró por azar, decidió reproducir en piedra y convertir en el capitel corintio. Pero esta decisión pudo estar condicionada por el contenido simbólico de aquellos objetos. En tal caso, la decisión de Calímaco no fue arbitraria, sino necesaria. De igual modo, algunas formas arquitectónicas que pueden parecer arbitrarias podrían expresar los valores que conceden sentido a nuestro mundo: libertad, dinamismo, variabilidad y fluidez. La narración de Vitruvio podría enseñarnos que artista no es aquel que reproduce lo que encuentra, sino aquel que se pone al servicio de aquello que es necesario producir.

In the second half of the 20th century relevant buildings were constructed whose exterior appearance could seem the result of an arbitrary whim. Architect Rafael Moneo affirmed that any arbitrarily chosen form can become architecture. He put as an example the set of objects that, according to Vitruvius, Callimachus found by chance, decided to reproduce in stone and turned into the Corinthian capital. But this decision could be conditioned by the symbolic content of those objects. In such a case, the Callimachus' decision was not arbitrary, but necessary. In the same way, some architectural forms that may seem arbitrary could express the values that give meaning to our world: freedom, dynamism, variability and fluidity. Vitruvius' narrative could teach us that an artist is not the one who reproduces what he finds, but the one who puts himself at the service of what is necessary to produce.

Azar, arbitrariedad, arquitectura, Moneo, simbolismo /// Chance, arbitrariness, architecture, Moneo, symbolism

Fecha de envío: 29/04/2019 | Fecha de aceptación: 24/05/2019

Introducción

A finales del siglo XX, algunos arquitectos comenzaron a referirse a la piel de los edificios como si esa piel no dependiera de la organización interior y como si en ella se encontrara lo más relevante y significativo. Y quizás no fue casual la importancia concedida en aquellos años al “principio del revestimiento” definido por Gottfried Semper, principio que este arquitecto remitió a las ondulaciones de las túnicas de las esculturas griegas, al empleo de tejidos para revestir estructuras y a las máscaras.¹

Sea como fuere, la importancia y autonomía que hoy se concede a la envolvente de los edificios permite que museos, bibliotecas, filarmónicas, oficinas, hoteles, incluso bloques de viviendas, adopten configuraciones libres y escultóricas. Numerosas voces se han alzado contra la arbitrariedad que esto supone. Rafael Argullol, por ejemplo, catedrático de Estética y Teoría de las Artes, calificó las propuestas presentadas al concurso para Gazprom City como una suerte de tótems provocativos y estilizados, “sobre todo si se toman como esculturas”.² (fig. 01). El escritor Manuel Vicent resumió con ironía: “la arquitectura moderna se compone de una espuma manierista, pretenciosa por fuera e inhabitable por dentro, que no es sino la propia cola de pavo real que algunos arquitectos megalómanos despliegan ante los políticos y promotores, en una especie de cortejo nupcial, antes de aparearse con ellos”.³ Y es cierto que algunos arquitectos anteponen el aspecto exterior de los edificios a cualquier otra consideración, sea esta funcional, constructiva, económica o contextual, lo cual implica un alto grado de arbitrariedad. Pero es necesario distinguir entre edificios cuyo aspecto es realmente arbitrario, producto de un capricho o de una simple ocurrencia, y edificios cuyo aspecto, aún pareciendo arbitrario, representa algo relevante para la comunidad.

1. *Pienso que el vestido y la máscara son tan antiguos como la civilización humana y que el deleite en ambos es idéntico al deleite en la acción que hizo de los hombres escultores, pintores, arquitectos, poetas, músicos, dramaturgos, en síntesis, artistas. ...La supresión de la realidad, de lo material, es indispensable cuando la forma como símbolo signifiante debe presentarse como creación autónoma del hombre.* SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas. El principio del revestimiento*. Buenos Aires, Azpiazu Ediciones, 2013, página 303.

2. ARGULLOL, Rafael. “Mefisto y los arquitectos”. *El País*, 12 de diciembre de 2006. http://elpais.com/diario/2006/12/15/opinion/1166137213_850215.html

3. VICENT, Manuel. “La guarida”. *El País*, 20 de septiembre de 2009. https://elpais.com/diario/2009/09/20/ultima/1253397601_850215.html

Fig. 01. Propuesta presentada por Daniel Libeskind al concurso para la torre Gazprom. San Petersburgo, 2006.
Fuente: http://www.forma.spb.ru/architect_gallery



Como es sabido, el arquitecto Rafael Moneo dedicó un estimulante discurso a mostrar que la arbitrariedad se encuentra en el origen de la arquitectura y que buena parte de la historia de la arquitectura se puede entender como el esfuerzo realizado por los arquitectos para que se olvide aquel pecado original.⁴ Su razonamiento fue el siguiente: si la invención del capitel corintio por Calímaco, tal y como la describe Vitruvio, fue el resultado de una decisión arbitraria, cualquier forma puede convertirse en arquitectura. Cabe, no obstante, que la decisión de Calímaco no fuera completamente arbitraria.

El conocido pasaje de Vitruvio (L4-C1), según la traducción de Agustín Blánquez que se incluye en las notas del discurso, dice así:

...una doncella de Corinto, apenas núbil, enfermó y murió; su nodriza fue a poner sobre su tumba, en un canastillo, algunos de los objetos que a la muchacha habían agradado en vida y tapó la cesta con un ladrillo. Por una casualidad vino a quedar el canastillo sobre la raíz de una planta de acanto. Oprimida luego por el peso del canastillo... comenzó en la primavera a echar tallos y hojas que fueron creciendo a los lados de la cesta y, tropezando con los cantos del ladrillo, por efecto de la presión, tuvieron que doblarse, produciendo los contornos de las volutas. El escultor Calímaco... acertó a pasar por allí casualmente ...vio el canastillo y se fijó en la delicadeza de las hojas que iban naciendo y prendado de esta nueva modalidad y belleza de la forma, la reprodujo en las columnas que hizo después para los de Corinto y estableció las proporciones con arreglo a ese modelo.⁵ (Figs. 2 y 3).

Ocurrió pues lo siguiente. El canastillo, las hojas de acanto y la pieza cerámica formaron por casualidad un conjunto. Casualmente Calímaco pasó por allí y reparó en ese conjunto. Por último el escultor, atraído por

4. MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16 de enero de 2005, página 14. http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moneo_rafael-2005.pdf

5. *Ibidem*, página 13.



Fig. 02. Detalle de FREART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallèle de l'architecture avec la moderne*. Ed. Martin. Paris, 1650, página 63. Fuente: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/LES1545Index.asp>

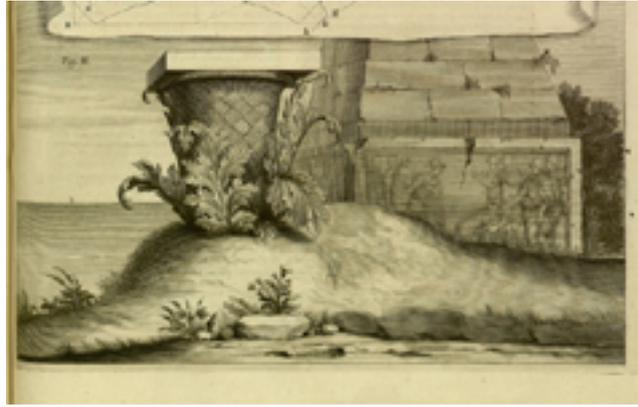


Fig. 03. Detalle de PERRAULT Claude. *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve. Corrigez et traduiz nouvellement en françois avec des notes et des figures*. Jean Baptiste Coignard, Paris, 1684. Livre IV, página 107. Fuente: http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/B250566101_11604Index.asp

la belleza del conjunto, decidió recrearlo en la piedra. La decisión del escultor, en consecuencia, requirió previamente, y en dos ocasiones, la intervención del azar.

Pregunta Moneo en el discurso: “¿no es sorprendente que el capitel corintio, el elemento por antonomasia de la arquitectura occidental, sea fruto del azar?”⁶ Surge por tanto la duda: ¿fue el descubrimiento del capitel corintio fruto del azar o de la arbitrariedad?, pues los términos azar y arbitrariedad expresan ideas bien diferentes: mientras la arbitrariedad se refiere a un “acto o proceder contrario a la justicia, la razón o las leyes dictado solo por la voluntad o el capricho” (RAE), el azar implica la presencia de un hecho fortuito o combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar; mientras la arbitrariedad se asocia con el despotismo y la corrupción, el azar hoy se contempla como un derecho de la naturaleza, de la cultura y del arte.⁷ Y es evidente que el azar condiciona la vida.⁸

Lo casual o azarosamente encontrado estimula la proyección de contenidos inconscientes y permite que el sujeto le asigne un significado, colaborando en los procesos creativos.⁹ Este fue, quizás, el origen del arte. Así parecen indicarlo la piedra natural con forma de rostro humano encontrada junto a huesos de antiguos homínidos (piedra de *makapansgat*) y las pinturas que los chamanes, más adiestrados en encontrar que en hacer, realizaron aprovechando las irregularidades de las cuevas. Así lo defiende Ernst Gombrich, quien cita a Alberti en *De Statua*:

6. *Ibidem*, página 14.

7. Las complejidades de la física, la química, la biología, la sociología, el arte o la cultura, explica Jorge Wagensberg, presentan componentes decisivos de aleatoriedad e irreversibilidad. WAGENSBERG, Jorge. *Sobre la complejidad del mundo*. Tusquets, Barcelona, 2003, página 12. Optar por el azar como un derecho de la naturaleza y la cultura, según Wagensberg, es mucho más sensato que considerar que el azar es producto de nuestra ignorancia. WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets, Barcelona, 2005, página 40.

8. MLODINOW, Leonard. *El andar del borracho. Cómo el azar gobierna nuestras vidas*. Ed. Crítica Barcelona, 2008.

9. *A need or an emotion may determine the direction of attention and markedly influence the perception and apperception (interpretation) of external occurrences*. MURRAY, Henry A. *Explorations in Personality. A Clinical And Experimental Study of Fifty Men of College Age*. Oxford University Press, New York, 1947, página 66.

...creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: “en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquiera otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural.”¹⁰

Y es sabido que Leonardo da Vinci sugirió la posibilidad de pintar escenas buscando paisajes, batallas, caras en una pared salpicada de manchas,¹¹ y que el pintor Alexander Cozens, tres siglos después, propuso a sus alumnos un método para pintar paisajes aprovechando azarosas manchas de tinta.

En la antigüedad, los acontecimientos fortuitos se consideraban provocados por los espíritus o los dioses para transmitir mensajes a los hombres. Lo acontecido por azar permitía que el chamán, fuera de sí, proyectara sobre ello contenidos inconscientes y le concediera un significado. Pero no solo los antiguos confiaron en lo azaroso para desentrañar el significado de las cosas. También lo hicieron los surrealistas con el fin de aproximarse a lo “supra-real” (*sur-real*).

Es cierto que a veces Breton empleó el término arbitrariedad para referirse a los procesos inconscientes que conducen al surrealismo: “¿cuándo concederemos a lo arbitrario el lugar que le corresponde en la formación de las obras y las ideas?”, se preguntaba, pero a continuación aclaró que se refería a lo azaroso o fortuito: “aquello que nos conmueve es generalmente menos buscado de lo que parece.... Casi nada alcanza a su objetivo”.¹² En el manifiesto surrealista del año 1924, Breton volvió a mencionar la importancia de la arbitrariedad en el método surrealista: “no voy a ocultar que, para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad”.¹³ Pero en escritos posteriores insistió en que dicha arbitrariedad tiende a negar su propio carácter arbitrario y no depende del capricho, sino del azar. En la obra titulada *Situación surrealista del objeto*, por ejemplo, publicada en 1935, escribió:

*...la práctica del automatismo psíquico ha producido, en todas las terrenos, el efecto de ampliar considerablemente el campo de la arbitrariedad inmediata. Ahora bien, y éste punto es de capital importancia, el examen de dicha arbitrariedad ha demostrado que ésta tiende violentamente a negar su propio carácter arbitrario.*¹⁴

Añadió a continuación que las “coincidencias tremendas” que se encuentran en sus obras ponen de relieve, “bajo un nuevo resplandor”, el problema del azar objetivo:

10. GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, G. G., 1979, páginas 103-104.

11. DA VINCI, Leonardo. *Cuadernos de notas*. M. E. Ed., Madrid, 1993, páginas 82-83.

12. BRETON, André. *Los pasos perdidos*. Alianza, Madrid, 2003, página 63.

13. BRETON André. *Manifiestos del surrealismo*. Visor, Madrid, 2002, página 44.

14. *Ibidem*, página 194.

...esa clase de azar a cuyo través el hombre siente, de una manera todavía muy misteriosa, una necesidad elusiva... Esta región todavía casi inexplorada del azar objetivo es, a mi parecer, en el momento actual, la que más merece la pena que busquemos en el curso de nuestras investigaciones.¹⁵

De acuerdo con lo anterior, el conjunto de objetos casualmente encontrado por Calímaco podría ser considerado un pariente lejano del *objet trouvé*, consecuencia de un azar entendido como forma paradójica de la necesidad: “conjunción de la doble soberanía de libertad y destino”, según definió el azar objetivo el poeta Octavio Paz.¹⁶ Pero además es posible que aquellos objetos tuvieran un profundo contenido simbólico y que el escultor, de modo consciente o inconsciente, conociera dicho contenido. En tal caso, la decisión de recrearlo en la piedra no habría sido un arbitrario capricho, sino una sabia decisión. Si el conjunto de objetos encontrado por Calímaco tuviera un profundo contenido simbólico que el escultor conocía, aunque fuera de un modo inconsciente, la decisión de recrearlo no habría sido arbitraria, sino necesaria.

Como se acaba de señalar, los contenidos inconscientes se activan por efecto de pequeñas cantidades de energía y se trasladan o “proyectan” a objetos exteriores más o menos adecuados, especialmente si éstos presentan cierta ambigüedad. El carácter proyectivo de lo inconsciente se muestra especialmente en aquellas excitaciones que prestan un encanto incomprensible a determinados lugares, personas u objetos, explica C. G. Jung. En el caso de que sean objetos inanimados, añade, “no es raro que su mera composición permita conocer su significado como proyección de un conjunto de conexiones mitológicas existente en lo inconsciente colectivo”.¹⁷ Debemos pues atender a los símbolos y los mitos que pudieron conceder significado a la fábula y, en la fábula, justificar la decisión del escultor.

El origen simbólico del capitel corintio

Pierre Gros define el capitel corintio como “un *calathos* rodeado por dos anillos de hojas de acanto detrás de los cuales surgen cuatro tallos enrollados en las esquinas y, en cada lado, dos tallos enrollados hacia adentro”. Explica Gros que esta es “una forma concebida globalmente como un objeto arquitectónico y no como una fantasía más o menos arbitraria”. Señala además que el acanto, el elemento vivo del conjunto, expresa al mismo tiempo fragilidad y crecimiento imparable, paradoja contenida en la frase de Vitruvio: *foliorum nascentem teneritatem*.¹⁸

Joseph Rykwert también da cuenta del carácter simbólico de los objetos que intervienen en la fábula de Vitruvio y señala la presencia del acanto

15. *Ibidem*, páginas 194-195.

16. PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1983, página 40.

17. JUNG, Carl Gustav. *Obra Completa* Vol. 10. *Civilización en transición*. Ed. Trotta, Madrid, 2001, página 25. (Del ensayo “Sobre lo inconsciente”, 1918).

18. GROS, Pierre. *Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve*. Publications de l'École française de Rome Paris, 1993, página 6. <http://books.openedition.org/efr/2510>

Fig. 04. Detalle de la estela funeraria de una joven (estela Giustiniani) con hojas de acanto en la base del remate superior. C. 460 a. C. Pergamon Museum. Berlín. Fuente: <http://www.smb.museum/en/museums-institutions/alters-museum/about-the-collections/collection-highlights.html>

Fig. 05. Remate de una estela funeraria con hojas de acanto en la base. 390-365 a. C. Fuente: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1557426001&objectId=459700&partId=1



en estelas funerarias y el remate de los templos (*acrotérion*)¹⁹ (figs. 04 y 05). Aclara Rykwert que Vitruvio se ocupa poco del carácter funerario del acanto y que atiende especialmente a su capacidad para rodear el cesto y animarlo con su fuerza germinal.²⁰ Pero el carácter funerario del acanto, unido al simbolismo del resto de actores que intervienen en la fábula, podría explicar la atracción que Calímaco sintió por el conjunto y su decisión de recrearlo en la piedra.

El cesto de la fábula, que los griegos denominaban *kálathos*, fue primero utilizado por las mujeres para contener madejas de lana y, posteriormente, frutos y ofrendas, por lo cual se convirtió en símbolo de abundancia y fertilidad.²¹ Representado en vasos rituales, representaba abundancia en la otra vida (fig. 06). Y seguramente eso mismo representaba, en la fábula, sobre la tumba de la joven virgen.

La relación que establece Vitruvio entre el *kálathos* y la virginidad²² tenía igualmente un contenido simbólico. En las procesiones dedicadas a Deméter, diosa regeneradora y nutricia, responsable de los ciclos de la vida y de la muerte, los *kálathoi* contenían los objetos rituales relacionados con la diosa y eran transportados por jóvenes vírgenes sobre la cabeza. Así aparecen, haciendo las veces de capitel, sobre la cabeza de las cariátides: matronas de Caria, según Vitruvio, castigadas por los griegos a

19. RYKWERT, Joseph. *The Dancing Column. On Order in Architecture*. The MIT Press, Cambridge, 1999, página 327. (Capítulo X: The Corinthian Virgin).

20. *Ibidem*, página 10.

21. TRINKL, Elisabeth. "The Wool Basket: function, depiction and meaning of the Kalathos". Capítulo 9 de *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology*. Mary Harlow, Marie-Louise Nosch ed. Oxford, 2014, página 191.

22. *Tertium vero, quod Corinthium dicitur, virginalis habet gracilitatis imitationem, quod virgines...* escribe Vitruvio, y narra el descubrimiento de Calímaco con las siguientes palabras: *Virgo civis Corinthia iam matura nuptiis implicata morbo decessit. Post sepulturam eius, quibus ea virgo viva poculis delectabatur, nutrix collecta et composita in calatho pertulit...*VITRUVIUS, *De Architecture. Opus in Libris Decem* (4-1), página 208. https://www.loebclassics.com/view/vitruvius-architecture/1931/pb_LCL251.209.xml.

Fig. 06. Vaso de ofrendas (*Lékythos* o lécitos) en el que aparece una mujer extrayendo lana de un *kálathos*. 480-470 a. C. Pintor Icarus (The Metropolitan Museum of Art. Inv. 53.192.7). Fuente: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/254792>



Fig. 07. Detalle de una representación de Júpiter Serapis con un *modius* sobre la cabeza. S. II d. C. Antalya Archaeological Museum. Fuente: <http://www.antalyamuzesi.gov.tr/en/the-gallery-of-the-gods>



sostener el techo del templo; figuras simbólicamente emparentadas con las que sostienen el techo del Tesoro los Sifnios y con las “bailarinas” esculpidas sobre la columna rematada por hojas de acanto encontrada en Delfos; figuras, todas ellas, portadoras de un *kálathos* sobre la cabeza.

Existía en Roma un descendiente simbólico del *kálathos* denominado *polós* o *modius*. Era una cesta o maceta, originalmente utilizada como medida de grano, que los romanos representaban sobre la cabeza de algunos dioses y en algunas monedas con el fin de expresar abundancia y prosperidad.²³ Al igual que el *kálathos*, el *polós* contenía las ofrendas destinadas a los dioses y era transportado en las procesiones sobre la cabeza, y sobre la cabeza de Júpiter Serapis, dios romano de la fertilidad y del inframundo, este elemento se solía representar rodeado por tallos en germinación, al igual que el *kálathos* de la fábula, rodeado por tallos de acanto (fig. 07). El dios romano de la fertilidad y de los muertos, Júpiter Serapis, pone además de manifiesto el estrecho vínculo que existía entre las culturas egipcia, griega y romana, pues era para los griegos una combinación de Zeus y Hades y, para los egipcios, de Apis y Osiris.

El *kálathos* y el *polós*, rodeados por tallos en germinación, compartían significado con los capiteles en forma papiro, de loto o de palmera que en Egipto representaban abundancia y fertilidad, conectaban simbólicamente el mundo terrenal con el más allá y mostraban que la muerte era

23. Elisabeth Trinkl sostiene que el *kálathos* debe distinguirse del *polós* (TRINKL, Elisabeth. Op. cit., página 191), pero el *polós* (literalmente “pivote”, “eje”, origen de las palabras polo y polar) comparte forma y significado con el *kálathos*. Incluso el British Museum confunde el *kálathos* con el *polós* o *modius*. La descripción de un busto de Júpiter Serapis dice: “Cabeza de mármol de una estatua de Júpiter Serapis, con un *kálathos* (cesta utilizada en procesiones religiosas) decorado con ramas de olivo”. Pero el comentario del experto curador (Jones, 1990) denomina *modius* al mismo objeto. Dice así: “se puede identificar a Júpiter Serapis por la medida de grano (*modius*) que remata su cabeza, como se usaba en las procesiones”. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460061&partId=1

Fig. 08. Capiteles vegetales rematados con la cabeza de Hathor en el pórtico del Mammisi de Filae. Siglos III- II a. C.
Fuente: <http://static.panoramio.com/photos/large/21295613.jpg>



solo apariencia. Tenían aquellos cestos un papel simbólico comparable al que desempeñaba en Egipto la cabeza de Hathor en los capiteles vegetales del *mammisi*, lugar de nacimiento de un dios y lugar sagrado para parturientas y mujeres que deseaban ser madres: su papel era asegurar abundancia y vida eterna en el más allá²⁴ (fig. 08).

Hathor, diosa de la fertilidad, renovadora de lo existente, era la encargada de amamantar al espíritu del fallecido para que abandonara el inframundo y alcanzara la vida eterna.²⁵ Los egipcios la representaban con forma de vaca, de mujer -siempre con un pecho descubierto-, de árbol o fundida con el árbol sagrado, el sicomoro de higos, generoso en frutos y aparentemente inmortal.²⁶ En la tumba de Sennedjem, por ejemplo, Hathor aparece representada con forma de mujer y se funde con el sicomoro: la base del árbol es el pie de la diosa. (fig. 09). En la tumba de Nakht, sin embargo, el sicomoro crece sobre su cabeza, y junto a la diosa se encuentran cestos cargados de frutas que preceden simbólicamente al *kálathos* (fig. 10).

24. CZELLÁR, Katalin. *Anthropomorphic Supports in Ancient Egyptian Architecture*. Periodica Polytechnica Architecture, Vol. 25, nº 1-4, 1981, páginas 77-89.

25. Para completar la información pueden verse: NORVELL, Catherine: *Lady of the Sycamore: The Goddess Hathor and Her Association with the Sacred Sycamore*. Ponencia presentada en el 59º Annual Meeting of the American Research Center in Egypt, Seattle, WA, 25 de abril de 2008. http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/3/7/5/7/p237575_index.html.
ABELLÁN Alejandra: *El árbol de la vida en la tradición egipcia*. Arsgravis. Arte y Simbolismo. Universidad de Barcelona. <https://es.scribd.com/document/318469894/El-Arbol-de-La-Vida-en-La-Tradicion-Egipcia>.

26. Los egipcios creían que Hathor, señora del sicomoro del Sur, emergería de un sicomoro y les ofrecería agua y alimento cuando sus almas descansaran a la sombra del árbol sagrado; plantaban sicomoros cerca de los templos y los imaginaban junto a las puertas del “más allá” para que protegieran a los difuntos: “he abrazado al sicomoro y el sicomoro me ha protegido. Las puertas de la Duat me han sido abiertas”, dice el capítulo 64 del libro de los muertos. BARGUET, Paul. *El libro de los muertos de los antiguos egipcios*. Bilbao, Desclée De Brouwer Ed., 2000, página 104. Puede verse también DURAND Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, páginas 326-327.

Fig. 09. Mural en el techo abovedado de la tumba de Sennedjem (TT1). Deir el-Medina. Reinados de Seti I y Ramses II. XIX dinastía. Fuente: <https://paulsmit.smugmug.com/keyword/tomb%20of%20sennedjem%20tt1/>

Fig. 10. Tumba de Nakht (TT 52). Necrópolis Sheikh Abd el Qurnah. Luxor. Final del reinado de Thutmosis IV y principios del reinado de Amenhotep III. (1401-1391 a. C. Fotografía de Mick Palarczyk y Paul Smit. Fuente: <https://paulsmit.smugmug.com/keyword/food;no%20people/>



difícil que Vitruvio supiera que los cestos representados junto a la diosa Hathor tenían un papel simbólico semejante al *kálathos* o que la diosa que llenaba aquellos cestos de fruta, la diosa encargada de amamantar al espíritu del fallecido para que alcanzara la vida eterna, podía estar simbólicamente emparentada con la nodriza que amamantó a la joven virgen. Pero seguramente sabía que el *kálathos*, el acanto, la nodriza y la joven virgen eran signos de fertilidad, abundancia y resurrección; sabía que el genio creativo de los griegos, tal y como reconoció Semper, “tenía una tarea más noble, un objetivo más elevado que el de inventar nuevos tipos y motivos artísticos, que habían recibido de los antiguos y seguían consagrando”.²⁷ Su tarea era otra, explica Semper: concebir los tipos y motivos, “definidos como estaban ya en lo material”, en un simbolismo capaz de combinar las oposiciones y principios que anteriormente se excluían o chocaban.

Pregunta Moneo en su discurso: “¿no es curioso que –aunque no falten valiosas referencias simbólicas– haya que hacer responsable al ojo atento de Calímaco del descubrimiento de aquel fortuito conjunto de formas que se convertirá en norma?”²⁸ Las valiosas referencias simbólicas a las que alude Moneo permiten sin embargo explicar el significado de la fábula y la decisión del escultor.

El ojo atento de Calímaco, en efecto, fue el responsable del descubrimiento. Pero no era un simple ojo que mira, sino un ojo educado capaz de ver más allá de la superficie de las cosas. El ojo atento de Calímaco era el instruido ojo de Vitruvio; un ojo capaz de ver que la tumba, el cestillo y las hojas de acanto eran signos que concedían sentido a la vida de los griegos por relación a la vida en el más allá; un ojo capaz de comprender que el cesto colocado sobre la tumba de la joven virgen era un signo de trascendencia, que las hojas de acanto eran un signo de resurrección y que la nodriza que amamantó a la joven virgen era un signo de abundancia y vida eterna en el más allá. Aceptado este supuesto, la decisión de recrear en piedra el conjunto encontrado no habría sido arbitraria, sino motivada

27. SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*. Op. cit., página 296.

28. MONEO, Rafael. Op. cit, página 14.

por la necesidad de expresar y fijar algo significativo y real: “¿acaso nos sería posible actuar espontáneamente como seres humanos sin la orientación de imágenes directrices?”, se preguntaba Ludwig Schajowicz refiriéndose al poder del *mythos* para conceder significado a las cosas y fundar así lo real.²⁹

Arbitrariedad y “formatividad”

Rafael Moneo explica que, en la época romana y en el Renacimiento, el orden corintio era considerado, junto al dórico y el jónico, un orden dictado por la necesidad. Añade que Claude Perrault fue el primero en distinguir entre formas positivas (convincientes y universales, que se derivan de la simetría) y formas arbitrarias, que dependen de la voluntad y pueden ser de uno u otro modo, siempre que no resulten “disformes” o desagradables. Perrault además afirmó que el uso y la costumbre pueden convertir las formas arbitrarias en positivas, sometidas a una razón universal y convincente, por lo cual ha sido considerado precursor del racionalismo en la arquitectura. Las consecuencias de ello, según Keneth Frampton, son claras: si el estilo pertenece al ámbito de la belleza arbitraria, los constituyentes indiscutibles de una forma de belleza universal y objetiva son la simetría, la riqueza de materiales y la precisión de ejecución.³⁰ Pocos arquitectos, sin embargo, confían hoy en la simetría.

Moneo reconoce que, en el último cuarto del siglo XX, después de que Gaudí, Mies y Le Corbusier intentaran fundamentar su arquitectura en principios racionales y objetivos, parece imponerse la arbitrariedad.³¹ Antecedentes de esta actitud, según el académico, son el diseño de una casa a partir de un cuadro de Juan Gris, un ejercicio que John Hejduk propuso a sus alumnos y el edificio de James Stirling para el Centro de Ciencias Sociales en Berlín. Para Hejduk, dice Moneo, “la sustancia de la arquitectura es la forma, cargada, si se quiere, de significado”.³² Pero el significado no es opcional, pues una forma carente de significado es por definición insignificante.

No parecen muy significativos, por ejemplo, los gigantescos binoculares a los que recurrió Frank Gehry para configurar la portada de un edificio. Al margen de que esos binoculares sean una obra de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, la decisión de convertirlos en la portada de un edificio es en buena medida arbitraria. Menos arbitraria parece, sin embargo, la configuración de los volúmenes del Museo Guggenheim de Bilbao, posible descendiente de algunas esculturas cubistas y de dibujos realizados hace un siglo por Hermann Finsterlin (figs. 11 y 12).

Como se ha indicado al principio, desde hace décadas se construyen relevantes edificios con formas que pueden parecer arbitrarias: ¿qué

29. SCHAJOWICZ, Ludwig. *Mito y existencia*, Universidad de Puerto Rico, 1990, página 46.

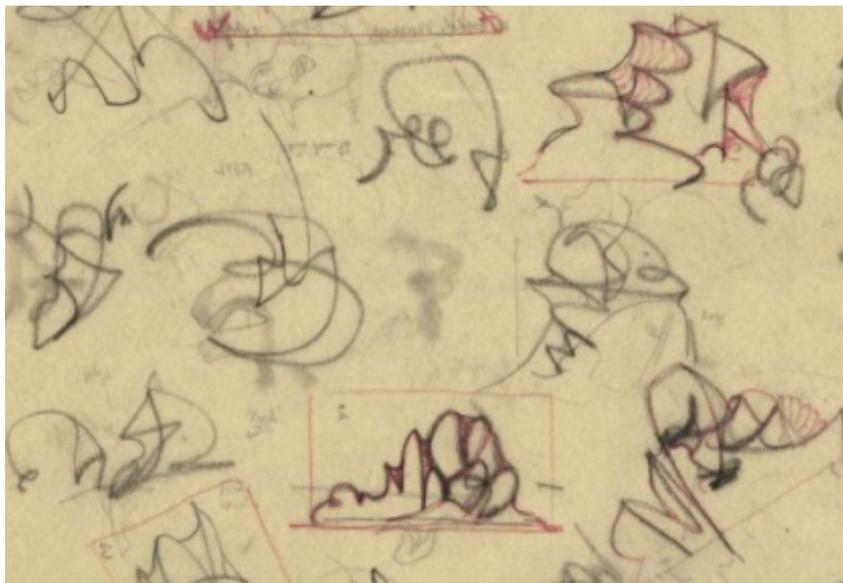
30. FRAMPTON, Keneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX*. Madrid, Akal, 1999, página 39.

31. Moneo, Rafael. Op. cit., página. 34.

32. *Ibidem*, página 36

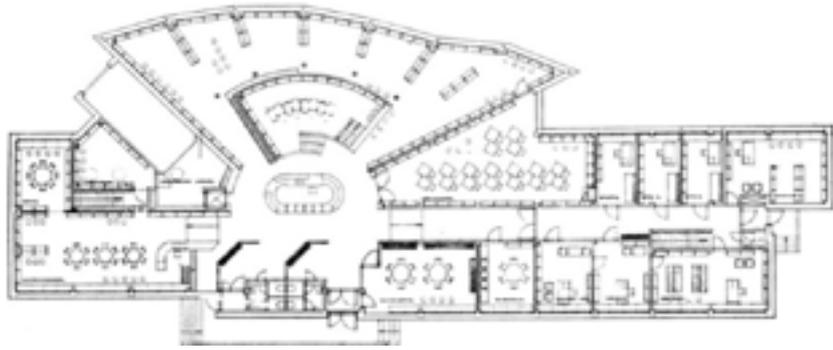
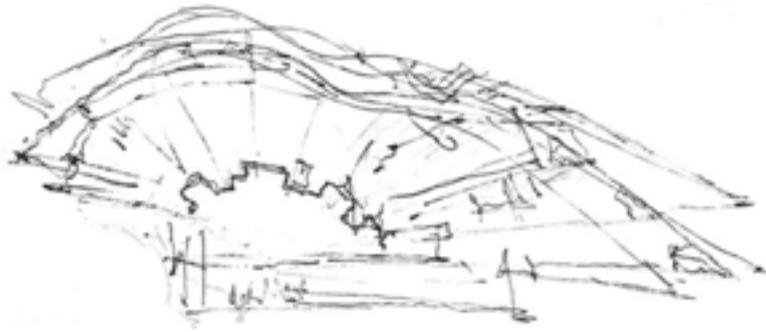
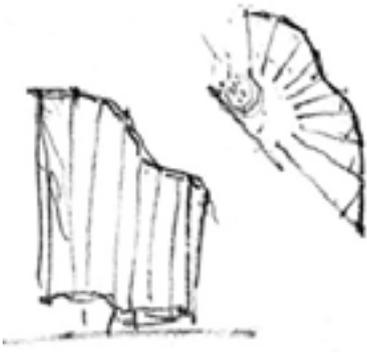
Fig. 11. Hermann Finsterlin. Dibujos arquitectónicos (detalle). 1919.
Fuente: <https://arquitecturamashistoria.blogspot.com.es/2007/11/?m=0>

Fig. 12. Frank Gehry. Dibujo para el Museo Guggenheim de Bilbao (1991-1997).
Fuente: <http://www.arcspace.com/the-architects-studio/frank-o-gehry-sketches/>



lógica funcional o constructiva podría tener la fluctuante ondulación de las fachadas de algunos edificios proyectados por Alvar Aalto entre los años 1958 y 1965?, ¿cómo justificar que la fluctuante fachada del bloque de apartamentos en Bremen sea muy semejante a parte de la fachada de la residencia de estudiantes de Otaniemi y a la fachada posterior de la biblioteca de Seinajoki? (figs. 13 y 14).

La respuesta se encuentra en la representación, es decir, en el dinamismo de los croquis realizados por el arquitecto, que fijan el movimiento de la mano del arquitecto al trazarlos, y en las fotografías que presentan estos edificios en escorzo, como si pudieran avanzar contra el viento u ondear como una bandera (figs. 15 y 16). La fluctuante onda que Alvar Aalto impuso a las fachadas de varios edificios se puede justificar en virtud de su capacidad para expresar de un modo inmediato ideas y valores que conceden sentido a nuestro mundo, ideas de libertad, espontaneidad, dinamismo, cambio y fluidez. ¿Cómo justificar, de otro modo, la envolvente de la biblioteca construida por Herzog & de Meuron para la Universidad Técnica de Cottbus?, envolvente que recuerda el escultórico jarrón Savoy diseñado por Alvar Aalto, a su vez inspirado en los vestidos de las mujeres de las tribus nómadas *sami*, lo cual conduce, de nuevo, al “principio del revestimiento” definido por Semper.



Figs. 13 y 14. Alvar Aalto. Croquis para el bloque de apartamentos en Bremen (1958) y planta de la Biblioteca de Seinajoki. (1963-65). Fuente: Alvar Aalto. Das Gesamtwerk. Zurich. Les Editions d'Architecture Artemis. 1963. Vol. I (1922-1962), págs. 262 y 263. Vol. II (1963-1970), pág. 114.

Figs. 15 y 16. Alvar Aalto. Vista exterior de los apartamentos de Bremen y de la biblioteca de Seinajoki. Fuente: Hagen Stier: <https://www.flickr.com/photos/30982458@N00/2335208370> <https://www.seinajoki.fi/en/index/cultureandsport/alvaraaltoinseinajoki/citylibrary196482101965.html>

Los autores de esta singular biblioteca justifican la sinuosa envolvente con las siguientes palabras: “la planta parecida a la ameba parece extenderse y fluir en el paisaje circundante... Aunque a primera vista parezca una forma puramente accidental... es una configuración intencionada de muchos flujos de movimiento diferentes”.³³ El director de la Biblioteca, por su parte, denomina al edificio “escultura arquitectónica” y lo asocia con el jarrón Savoy y con un castillo cercano.³⁴ Pero la sinuosa envolvente se puede justificar, sin necesidad de metáforas, en virtud de su capacidad para expresar las ideas mencionadas (figs. 17 y 18).

Las fluctuantes envolventes de otros reconocidos edificios, del Hotel Porta Fira construido por Toyo Ito en Barcelona, por ejemplo, se podrían justificar con el mismo argumento (figs. 19 y 20). Desempeñarían un papel comparable al que desempeñaban en el teatro los disfraces y las máscaras; convertirían a los edificios actores de una representación cuyo argumento es el mundo.³⁵

Los edificios caracterizados por envolventes fluctuantes, en tanto confían la representación al aspecto exterior y no a la organización interior, serían herederos de las fantasías constructivistas y expresionistas propuestas en las primeras décadas del siglo xx; de las fantasías arquitectónicas de Iakov Chernikov (edificios con apariencia de mecanismos o máquinas), de las fantasías de Hermann Finsterlin (edificios con apariencia de extraños organismos) y de las fantasías de los hermanos Luckhardt (edificios con apariencia de montañas o formaciones minerales).

Rafael Moneo no menciona en su discurso la fantasía y confía en que una positiva arbitrariedad de lugar a la invención. Propone la idea de “formatividad”, tal y como la define Luigi Pareyson: la posibilidad de “dar razón de la forma desde su hacerse”.³⁶ Esta “formatividad” englobaría, según Moneo, la posibilidad de llegar a la forma mediante el recurso a la lógica y, al mismo tiempo, a una elección arbitraria. Pero es difícil entender cómo una elección arbitraria puede dar razón de la forma desde su hacerse sin atender a lo que el mito “dice” sobre el origen de las cosas, pues el mito, según Pareyson, es primigenio y originario:

*...raíz común de las altas actividades humanas, del arte, la filosofía, la ética, la religión, que beben de él sin nunca agotarlo y se realizan sin suprimirlo, y que, lejos de pretender sustituirlo, más bien claman por su continua presencia, única garantía, para ellas, de un alimento constante y una segura inspiración.*³⁷

33. <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library.html>

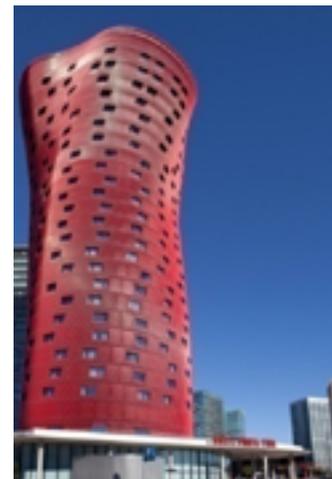
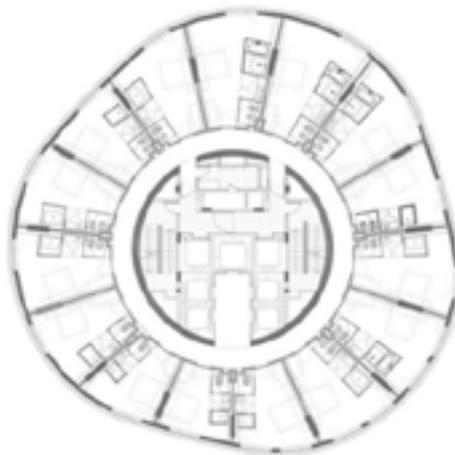
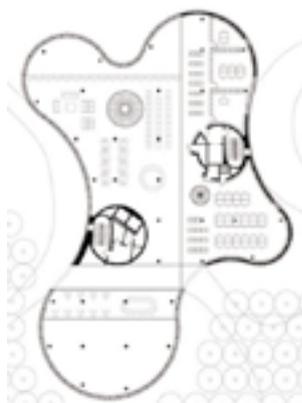
34. DEGKWITZ, Andreas (Director of the ICMC/IKMZ Cottbus, Germany). “The Adventure of the ICMC/IKMZ Building of Cottbus University”. <https://www.ifla.org/past-wlic/2010/139-degkwitz-en.pdf>

35. Sáenz de Oíza manifestó en una ocasión que la arquitectura, al igual que el teatro, es un arte porque representa. OÍZA, Sáenz de. “Un futuro esperanzador”. Cambio 16. Octubre de 1993.

36. MONEO, Rafael. Op. cit., página 55.

37. *...radice comune delle più alte attività umane, quali l'arte, la filosofia, l'etica, la religione, che ad esso attingono senza mai esaurirlo, e che da esso si svolgono senza mai sopprimerlo, e che, lungi dal mirare a sostituirlo, piuttosto ne invocano la continua presenza, che per esse unica garanzia d'un'alimentazione costante e d'un'ispirazione sicura.* Véase PAREYSON, Luigi. *Verità e interpretazione*. Ugo Mursia, Milano, 2005, página 138.

Figs. 17 y 18. Herzog de Meuron.
Biblioteca de la Brandenburg University of
Technology. Cottbus. 1998-2004. Fuente:
[https://www.herzogdemeuron.com/index/
projects/complete-works/151-175/166-
cottbus-library.html](https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library.html)



Explica Pareyson que el artista tantea sin saber muy bien donde llegará, pero aclara que esos tanteos no son ciegos. Están dirigidos por la forma que ha de surgir a través de una anticipación, de una intuición que, más que conocimiento, es actividad ejercida por la obra incluso antes de existir. El artista, partiendo de un “motivo preñado de forma” (*spunto*, que Pareyson identifica con el mito), realiza la obra a la vez que inventa el modo de hacerla y la regla que la rige. Hay quien habla de una mancha de color, escribe Pareyson, de la cual extraer una imagen, “o de un accidente en el curso de una improvisación musical, que solicita su propio desarrollo... o de las vetas de un bloque de mármol, que inspiran el perfil de una estatua... o de una imagen-símbolo que, pobre de por sí, se carga de sentidos que interactúan y de referencias que se multiplican... o de un mito que precede a la figura, conteniéndola”.³⁸

El mito es siempre anterior. Cita Pareyson a Cesare Pavese: “mito es esa imagen extática interior, embrionaria, grávida de desarrollos posible, que está en el origen de cualquier creación poética”.³⁹ Y del mito procede la narración fabulosa sobre el modo en que Calímaco descubrió el capitel corintio; narración situada a medio camino entre la vivencia del símbolo y el formalismo de la lógica, entre la imaginación y la razón. Tomada al pie

38. Citado por CORIASSO, Cristina. *El mito en el pensamiento de Luigi Pareyson*. 2010, página 20. <http://eprints.ucm.es/10797/>

39. PAREYSON, Luigi. Op. cit., página 21

Fig. 21. NBBJ Arch. Edificio de oficinas para la fábrica de cestas Longaberger. Newark, Ohio. Fuente: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/27/>



de la letra, esta narración implica un deterioro del poder significativo de lo figurado, pero su contenido simbólico es más verdadero y fecundo que el contenido de algunas narraciones que se suelen considerar verdaderas.

La narración de Vitruvio podría enseñarnos que artista no es aquel que reproduce lo que encuentra por casualidad, sino aquel que se pone al servicio de lo que es necesario producir. ¿Podría adoptar un edificio la forma de una cesta? Es evidente que sí (Fig. 21), pero ello no garantiza que sea capaz de representar algo relevante para la comunidad. Es cierto que hoy es difícil distinguir entre formas significativas y formas insignificantes, entre ideas y arbitrarias ocurrencias, pues el mito que convierte al ser humano en “creador” nos induce a confundirlas, pero si aceptamos que la arquitectura es un arte y que todo arte representa algo relevante para la comunidad, debemos concluir que la arbitrariedad no es un derecho de la arquitectura.

Bibliografía

- BRETON André. *Manifestos del surrealismo*. Visor, Madrid, 2002.
- BRETON, André. *Los pasos perdidos*. Alianza, Madrid, 2003
- CZELLÁR, Katalin. *Anthropomorphic Supports in Ancient Egyptian Architecture*. Periodica Polytechnica Architecture, Vol. 25, 1981.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.
- FRAMPTON, Keneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX. Madrid, Akal, 1999
- GROS, Pierre. *Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve*. Publications de l'École française de Rome, Paris, 1993
- JUNG, Carl Gustav. *Obra Completa Vol. 10: Civilización en transición*. Ed. Trotta, Madrid, 2001.
- MLODINOW, Leonard. *El andar del borracho. Cómo el azar gobierna nuestras vidas*. Ed. Crítica Barcelona, 2008
- MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso de acceso a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16 de enero de 2005. http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moneo_rafael-2005.pdf
- PAREYSON, Luigi. *Verità e interpretazione*. Ugo Mursia, Milano, 2005.
- PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.
- RYKWERT, Joseph. *The Dancing Column. On Order in Architecture*. The MIT Press, Cambridge, 1999.
- SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*. El principio del revestimiento. Buenos Aires, Azpiazu Ediciones, 2013.
- SCHAJOWICZ, Ludwig. *Mito y existencia*. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.
- TRINKL, Elisabeth. *The Wool Basket: function, depiction and meaning of the Kalathos*. Capítulo 9 de *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology*. Mary Harlow, Marie-Louise Nosch ed., Oxford, 2014.
- VITRUVIO, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- VITRUVII. *De Architecture*. Opus in Libris Decem (4-1). https://www.loebclassics.com/view/vitruvius-architecture/1931/pb_LCL251.209.xml.
- WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets, Barcelona, 2005.
- WAGENSBERG, Jorge. *Sobre la complejidad del mundo*. Tusquets, Barcelona, 2003.