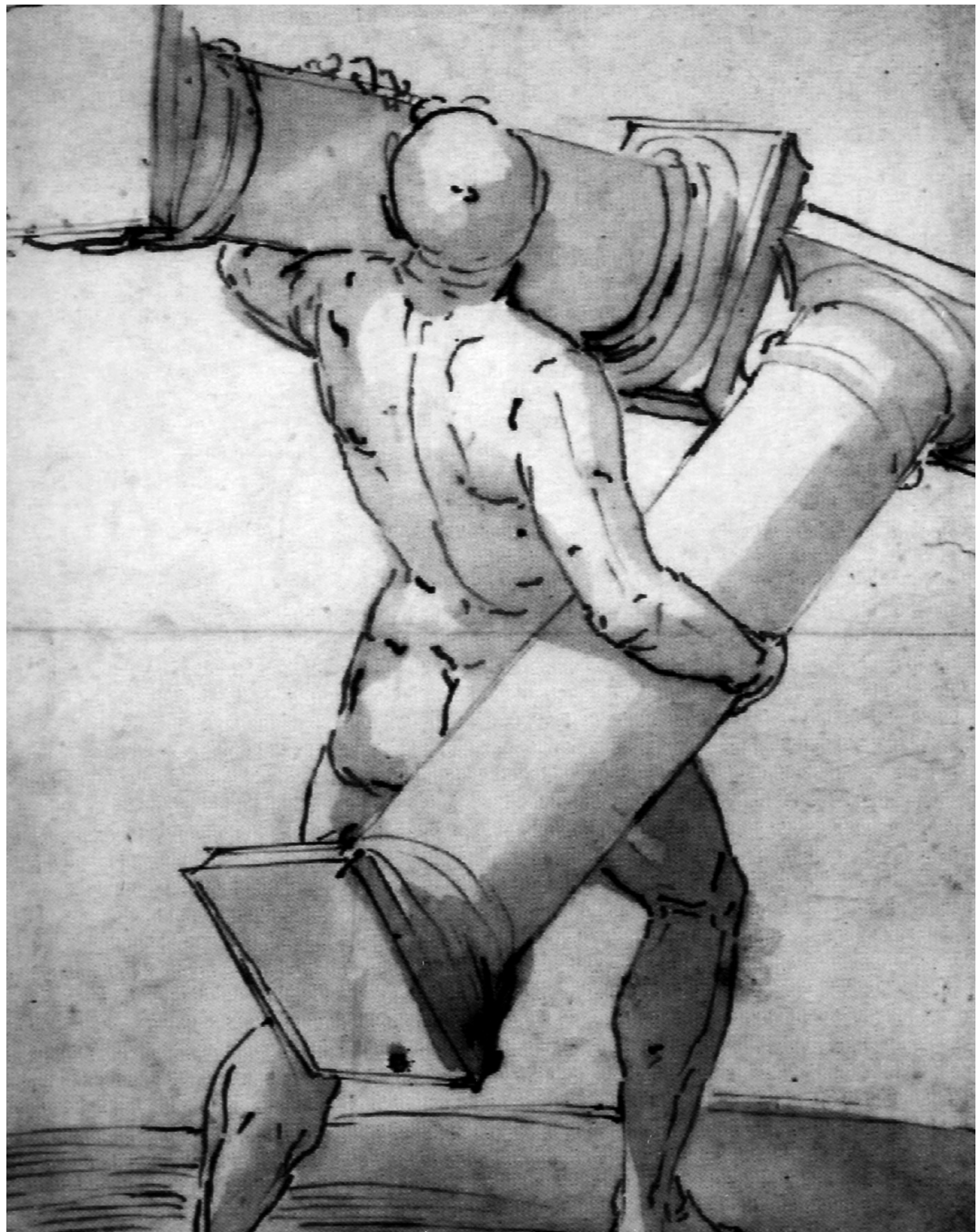


La solidez y la ruina. Dos pasajes afines en las imágenes del organismo y la arquitectura

En pleno siglo XXI, los síntomas, la sintomatología, siguen proveyendo a la ciencia de cierto conocimiento a partir de las apariencias. Las interpretaciones que se sostienen en las semejanzas, no tienen por qué incomodar por cuanto el ojo "científico" sigue escrutando los infinitos puntos de vista en donde todo parece converger. "Todo está en todo".

La arquitectura se nutre de la forma y padece idénticas dolencias que cualquier organismo. Ambos, a su vez, reflejan mediante el paso del tiempo y el declinar aquello que nació bien conformado, si bien el individuo y la arquitectura serán entidades que desde su origen estarán determinadas a padecer un estado "extremadamente grave".

Xavier Alcalde Ceravalls. Profesor de volumen de la ESCRBCC.
xalcalde@xtec.cat



Luca Cambiaso (1527-1585). "Hércules", (Pluma marrón y aguada) (Imagen: Old Master Drawings, Sotheby's, Nueva York, 1997). [pág.46]

TRATANDO CON LA ANALOGÍA¹

Cuando Steadman² citando a Money, y en tono jocosos, se refiere al peligro que alberga la utilización de las analogías, en especial las dedicadas a los campos de la biología y el diseño arquitectónico, desvela un sentimiento compartido por todos aquellos estudiosos que tentados ante la riqueza y semejanzas en otras especialidades, se les aconseja desacelerar su imaginación.

Anne Larue³ se pregunta acerca de su apariencia a-científica. Las asociaciones de ideas pueden convertirse en los “fantasmas colectivos” puesto que de entre todos los razonamientos del saber, las analogías parecen acomodarse en la peor de las elecciones metodológicas. Sus criterios permanecerán alejados de lo cierto y de lo falso, del bien y del mal, de lo válido o lo devaluado. La analogía, para aplicarse correctamente, deberá relacionarse con el espíritu de la coherencia interna.

En el extremo opuesto, el trato con las analogías surge como una necesidad de explicar el mundo, estableciendo una relación entre todos los sistemas conocidos. Así, el desplazamiento a través de las correspondencias, similitudes o correlaciones, no tiene otro objetivo que dar explicación a la necesidad del unívoco como término filosófico. “Encadenaron las dos revoluciones divinas a un cuerpo de forma esférica tratando de imitar la forma redonda del universo. Ese cuerpo esférico es lo que llamamos ahora cabeza, lo más divino y lo que gobierna todo lo que hay en nosotros”.⁴

Los síntomas son la causa y el sostén de las analogías. Denominadas en el siglo XVI como “señales”, fueron el verdadero soporte del conocimiento científico. Habiendo sido observadas en la naturaleza, predisponían al “hombre hábil”.

La inmersión en el trato con las analogías es, a la luz de muchas afirmaciones, un verdadero juego de acrobacia. Eso mismo opina Pietro Citati⁵ cuando se refiere a la variabilidad y los recursos con los que Apuleyo concibió sus Metamorfosis consistentes en “la combinación de muchos plagios” si bien, insiste el autor, que el mayor acto creativo debe observarse dentro de la inteligencia con la que se utilizan las fuentes, de su apropiación, de la lucidez en las semejanzas “de manera que para él, escribir no es propiamente una creación, sino la utilización de una frase, de una imagen y de un asunto que algún otro había empleado”.⁶

EL CARÁCTER. CUERPO ARQUITECTÓNICO Y ORGANISMO

El Caos, un asunto sin ningún equilibrio, es un “espacio inmenso y tenebroso”, una “masa informe y enmarañada” por donde se amontonan y precipitan los elementos desordenados.⁷ El Caos, un verdadero asombro, consiste en “la Apertura original, el sombrío Abismo primordial, cuando nada existía todavía que tuviera forma, consistencia y asiento”.⁸

Una vez reconocido el mayor concepto caótico, restaba atemperar la confusión mediante un inicio, que aunque desasegado, alterado y vacío, proporcionara “las propiedades necesarias para calmar la inquietud del hombre”. Quizás por ello el Caos, predecesor de las historias míticas fundadas en el desorden,⁹ no podía verse más que bajo la noción del “abstracto”, la saturación de un “montón de gérmenes o elementos informes e indeterminados”.¹⁰ Quizá también por ello, a “la nada” se la tuvo como la precursora de toda especulación filosófica.

El Principio siempre es oscuro. De su reino, es engendrado el Caos.¹¹ Masa confusa, primera materia;¹² el mismo inconsciente.¹³ Estado inicial, todo principio, un contenedor

de la inmensidad vacua, negra y oscura, “una especie de caída, de vértigo”.¹⁴

Del desorden resultarán las catástrofes y los derrumbes. En la decadencia, una progresiva sobrecarga de las cosas, podrá observarse sin embargo, todo vestigio; las primeras trazas, la urbanización del terreno y la repartición de las tierras. “Cuando la ciudad se hunde”, se nos permite percibir la recreación de su imagen. “La arquitectura blanda no existe [...]. Las formas en descomposición (un término que evoca al tiempo la destrucción de la arquitectura y la disolución de los cuerpos orgánicos) descansan sobre un esqueleto, una estructura dibujada a la perfección”.¹⁵

La presencia ante la ruina invita a mantener un estado evocativo. Aquello que habiendo sido concebido por el hombre, en la tarea de superarse, concluye afectado por la misma asfixia del derrumbe, será consustancial al individuo y a su “edificación”. Ante la contemplación de la ruina, un paisaje devastado por la física y la naturaleza no cabrán más que actitudes introspectivas.¹⁶ “[...] pensar la arquitectura de la ruina es pensar cómo ésta fue pensada en su origen, como tal edificio [...] una primera mirada a la ruina, aparece como un misterio”.¹⁷ [1] [pág.48]

El desmoronamiento, que dispone hacia todo tipo de reflexiones sensibles —el santo siente horror ante las ruinae corporis—¹⁸ desencadena a su vez los ecos de las divagaciones estéticas, “¡Venecia! ¡Nuestros destinos fueron semejantes! Mis sueños se desvanecen a medida que tus palacios se derrumban. Pero tú pereces sin saberlo; yo sé mis ruinas”.¹⁹ [2] [pág.48]

La nada y la rapidez de la vida demuestran el embuste de aquello que ha sido llamado a perdurar. Ambas proyectan luces demasiado tenues y demasiado contradictorias. Así, la ruina, situada en el contexto de su etimología latina, refuerza la situación de lo “echado a perder”, de un estado de desvanecimiento,²⁰ “el hombre busca fuera de él razones

¹ Los textos en cursiva han sido traducidos por el autor del artículo.

² Philip STEADMAN, *Arquitectura y naturaleza: las analogías biológicas en el diseño*, Madrid: Hermann Blume, Col. Biblioteca básica de arquitectura, 1982.

³ Anne LARUE, *L'autre mélancolie*, París: Hermann Blume, Col. Savoir, 2001, p. 16.

⁴ PLATÓN, *Ión, Timeo, Critias*, Madrid: Alianza Editorial, Clásicos de Grecia y Roma, 3a ed., 2009, p. 82.

⁵ Pietro CITATI, *La luz de la noche*, Barcelona: Seix Barral, 2a ed., 1998, p. 75.

⁶ Pietro CITATI, *La luz de la noche...*, p. 75.

⁷ Publio OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra, Letras Universales, 7a ed., 2005, v. I, p. 5-20.

⁸ Jean-Pierre VERNANT, “Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente”, en Michel FEHER, et al., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus, Col. Humanidades, 1990, v. I, p. 25.

⁹ HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días*. Escudo, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 32; Robert GRAVES, *Los mitos Griegos*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 35.

¹⁰ Publio OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis...*, p. 5-20.

¹¹ Robert GRAVES, *Los mitos Griegos...*, p. 37; Antonio RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos, Col. Grandes Manuales, 2a ed., 2000, p. 36.

¹² Ripa citando a Anguillara: “Antes que existieran cielo, mar, tierra y fuego/fuego, tierra, cielo y mar ya existían/pero el mar hacia cielo, tierra y fuego/deformes, fuego, cielo, tierra y mar/que allá eran tierra y cielo y mar y fuego/donde había cielo y tierra y fuego y mar./La tierra, el fuego, el mar, estaban en el cielo/i el mar, en el fuego y en la tierra el cielo estaba”. Cesare RIPA, *Iconología*, Tres Cantos: Akal, Col. Arte y estética, 2a ed., 2002, p. 216.

¹³ Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Labor, 1991, p. 117.

¹⁴ Jean-Pierre VERNANT, *L' univers, els déus, els homes*, Barcelona: Empúries, Col. Anagrama, 2000, p. 15.

¹⁵ Pedro AZARA, *Castillos en el aire: mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 92.

¹⁶ Alberto USTARROZ, *La lección de las ruinas*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Col. Arquíthemas, 1997, p. 22.

¹⁷ Alberto USTARROZ, *La lección...*, p. 26.

¹⁸ AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, Barcelona: Bruguera, Col. Libro clásico, v. X, 1984, p. 31.

¹⁹ François-René CHATEAUBRIAND, *Reflexiones y aforismos*, Barcelona: Edhasa, Col. Aforismos, 1997, p. 56.

²⁰ Félix DUQUE, *La fresca ruina de la tierra: del arte y sus desechos*, Palma de Mallorca: Calima, 2002.

Unicum

Versión castellano

²¹ François-René CHATEAUBRIAND, *Reflexiones y...*, p. 61.

²² La ruina invade el cuerpo desde su mismo origen, que a diario hay que curtir con enfado gracias al alimento. El orgánico, un contenedor amargo, una prisión, es poco menos que una carga despreciable. "Lo que de verdad desea (san Agustín) es que Dios destruya de una vez comida y vientre". Félix DUQUE, *La fresca ruina de la tierra...*, p. 186.

²³ Giovanni Battista PIRANESI, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*, Tres Cantos, Akal, Col. Fuentes de arte, 1998.

²⁴ Alberto USTARROZ, *La lección...*, p. 33.

²⁵ Antoni MARÍ, *L'esplendor de la ruina*, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2002, p. 87.

²⁶ Remo BODEI, *La forma de lo bello*, Boodilla del Monte: A. Machado Libros, Col. La balsa de la medusa, 1998, p. 108.

²⁷ Vitruvio ya concebía la "distribución" la "diatésis" griega, como la función que "se ocupa de la colocación de los elementos en su sitio y la elegancia del efecto". Marco VITRUVIO POLIÓN, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Iberia, Col. Obras Maestras, Libro I, 1985; Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura: Antología crítica*, Madrid: Hermann Blume, 1984, p. 182.

²⁸ Villard de HONNECOURT, *Cuaderno*, s. XIII, Tres Cantos: Akal, Col. Fuentes de arte 2001; Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura...*, p. 182.

²⁹ Cfr. Félix ESCRIG PALLARÉS, *Las grandes estructuras del Renacimiento y el Barroco*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Col. Textos de doctorado, Arquitectura, 2003.

³⁰ Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura...*, p. 234; PIRRO LIGORIO, *Trattato de la Villa Adriana Tributina*, Codice di Torino, 1570-80, Turín: Arch. di Stato, v. VIII.

³¹ En los siglos XVI al XVIII se produce un verdadero desprecio por el gótico, los comentarios coinciden con la "barbarie" y la mediocridad que con el estilo hizo decaer y, aun peor, infectar las maneras de la edificación; el "rapporto" de Rafael, aunque dudoso, destacando la nula gracia y estilo; usan con frecuencia como ornamento cualquier figurita encogida y mal hecha y peor aún entendida como ménsula para sostener una viga; el celeberrimo comentario de Scamozzi sobre la catedral de Milán, argumentando que todo resulta demasiado "débil y muy partido", desordenado y confuso, que todo el templo no es más que un "montón de mármol". Vasari despreciando "las delgadísimas columnas desmesuradamente largas, ornamentos amontonados incapaces de tener fuerza para sostener el peso por más ligero que sea" (Giorgio VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Catedral, Col. Grandes temas, Libro I, 2002; y Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura...*, p. 180).

³² Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura...*, p. 302.

para convencerse, va a meditar sobre las ruinas de los imperios, olvida que también él es una ruina, aún más tambaleante, y que caerá antes que aquellos escombros".²¹

La ruina, si bien ha conseguido neutralizar el principio activo y la función de lo enderezado, continúa sin embargo emitiendo una realidad sensible y deteriorada por el paso del tiempo. Mientras que en el edificio, la causa de la decadencia es merecedora de una voz estética y habitualmente evocadora, por el contrario, la misma noción, cuando se refiere al ser vivo, parece moralmente pobre y destructiva.²²

La ruina constata el "presente" de la antigüedad y en una especie de sacrilegio, al denominado "resto", acabarán por extraerse los "jugos" de la clasificación. El rigor de la investigación desatará ese juego blasfemo de la reconstrucción. La ruina en este supuesto, dejará de representarse en un escenario reflexivo para convertirse en un dibujo llevado con exactitud; y esta precisión conducirá hacia los terrenos de la insolente presión científica. Piranesi,²³ el último oficiante de las ruinas, desordena y al mismo tiempo venera premeditadamente sus hallazgos arqueológicos permitiendo a la ruina comportarse más como actor que como conocimiento empírico. Para Piranesi la ruina es el tiempo destructor, las "cenizas que fueron fuego", los equilibrios milagrosos, los fragmentos desarticulados, en definitiva el desorden constructivo.³ [pág.49]

El edificio ruinoso o por lo menos el concepto desasosegado de la ruina, capacita a la naturaleza a "vengar" la agresión producida por la propia edificación. La herida abierta de lo que ha sido reducido a escombros, cicatrizará gracias a una consideración estética: la belleza del fragmento. Un elemento que liberado de su estructura, aislado por la desaparición del conjunto, testigo de la destrucción y catástrofes sucesivas de los fundamentos sustentantes, despertará en definitiva los más intensos poderes de evocación. De esa misma sensación ambigua con la cual se admira todo lo asociado con las ruinas, lo que ha sido denominado el "drama constructivo", nacerá precisamente la noción del "vestigio", que es "un monstruo horrible formado por la imaginación".²⁴

La ruina es una "realidad bifronte", una especie de "rompecuellos". La consideración de las ruinas, es a la vez la contemplación de las "reliquias", la religiosidad que celebra el acontecimiento del pasado y la percepción arqueológica que, atraída por el vestigium, literalmente "planta del pie", "huella", despierta la necesidad del conocimiento científico, aquello que se denomina "el pasado desmitificado",²⁵ la evocación moral convertida en la necesidad del "resto".

El culto al fragmento, una actitud irreverente, comete herejía al localizar la belleza en lo no conformado. Remo Bodei ha

visto en este sobrecogimiento un tránsito ingenioso de lo bello a lo sublime, porque lo sublime es una suerte de grandeza del ánimo. El goce estético perderá así las características de cálculo y medida que le eran propias para conducirlo hacia los impulsos del espíritu elevado, "mediante ello, obtienen pleno derecho de ciudadanía lo amorfo, lo disarmónico, lo asimétrico y lo indefinido".²⁶ **4** [pág.50]

El apilamiento expresivo de los materiales, la sobreexplotación objetiva del elemento portante, acelera el colapso real y afecta a la fortaleza de la construcción. La ruina una vez ha despojado a su cobertor, deshace a su vez los trazos de la arquitectura, esto es, su propio sustento. Las polémicas que se suscitan alrededor de la omisión de los dictados vitruvianos,²⁷ advierten que la incorrecta combinatoria y aplicación de los elementos no harán más que intensificar un prematuro estado "ruinoso". Aquello que no sostiene visualmente, no es merecedor de ser compuesto ni contemplado, licencias que en ningún modo podrán justificarse en aras a la teatralidad.

Conocemos los recursos que permitían prevenir el colapso, que aparecían como un verdadero prodigio para que la construcción pudiera mantenerse en pie. Sabemos también de los elementos que se convirtieron en la solución parcial para aquello que debía apuntalarse, de "los órdenes excesivos o insuficientes", de lo que respondía bajo una apariencia débil, de los transmisores de las fuerzas, contra-las-fuerzas del edificio, "y si queréis construir a base de grandes contrafuertes [...]".²⁸ **5** [pág.50]

Los pasajes que parecen ralentizar la certidumbre de la ruina pasan por soluciones imaginativas, fundamentalmente las que competen a la distribución de las tensiones. La consecuencia de la arquitectura era concebir un espacio, pero fundamentalmente se debía afianzar y concluirlo. Como un gran descubrimiento se tuvo el cerramiento horizontal por avance de piedras. También la resolución de las cúpulas a partir del avance de hiladas. Se ramificaron los desplomes, se suavizaron las cargas. Fueron sustituidos los conceptos de estabilidad por la misma inercia de las masas, consecuentes con los espacios amplios y frágiles. Se tendía a la ligereza y a la compresión de los refuerzos que requerían las superficies plegadas.²⁹

Ciertos modos de construir prescindieron sin embargo de los antídotos para evitar la quiebra arquitectónica. La exhibición de la enormidad constructiva, dejará paso al concepto del "carácter" en la edificación. Sustituida esa evidencia tectónica que debía imprimírsele a los alzados, se articuló un discurso plenamente asumido pero también enormemente cuestionado en el transcurso del siglo XVII. A pesar del deterioro, consustancialmente, el "proyecto", desde sus primeras trazas y con la aplicación excéntrica de los elementos, contenía en sí mismo la proyección de un sabio envejecimiento, llegando a articular un cuerpo teórico que tan sólo unos "ilustrados" pudieron llegar a traducir.⁶ [pág.50]

La prudencia demandada en la aplicación de los detalles en el "organismo" arquitectónico atiende a un auténtico miedo por el colapso de la edificación. El exceso, visto como la antesala del derrumbe, cuestionaba los abusos en la profusión de trazas y en el diseño de espacios complejos. Refiriéndose a los "tantos escondrijos por arriba y por abajo" de las trazas de Sangallo, Miguel Ángel mantiene una posición crítica y contraria. Es sorprendente su actitud por cuanto el mayor artista del temperamento también fue visto en su tiempo como el más excéntrico en el diseño y uso de los elementos, "quiere que se le adore como el que más desórdenes hace en arquitectura"³⁰ llegando a ser acusado de arruinar los órdenes y aplicar los descubrimientos de las "nuevas roturas en pedacitos", órdenes tronchados, interrupciones y espontaneidades.³¹ **7** [pág.51]

El pánico provocado por la pérdida de la integridad, la que se consideraba como la primera garantía de solidez, enumeraba los “errores” y la nula seguridad de cualquier elemento mal distribuido. La ignorancia en torno aquello que debía definirse sólido y que estaba basado en el dominio de la naturaleza de los materiales, condujo a una práctica “bárbara y deforme a través de la burla, es decir, moviendo las cornisas, los frontones y los mismos arcos de manera irregular”.³²

En los aspectos adjudicados al decoro, el mito, ya desde el primer libro del tratado de Vitruvio, proporcionó un distintivo a los diferentes órdenes de arquitectura. “*Si alguno, en vez de emplear columnas en sus obras, utilizase estatuas de mármol, representando mujeres ataviadas con manto y ropaje hasta los pies, que se llaman Cariátides, [...]*.”³³

El carácter -porque en arquitectura hay dos términos que deben conocerse muy especialmente: “lo significado y lo que significa”³⁴ figuró como el encuentro perfecto con las analogías de un organismo ideal: eterno, pesado y tangente al suelo. “*La fuerza yace en una solidez maciza, la audacia en una elevación desmesurada [...]*.”³⁵ Una suerte de temperamentos por los cuales podía apreciarse el sello distintivo que determinaba la “originalidad” de lo construido. La misma rusticidad de los almohadillados en su supuesta adopción “inmediata”, fue capaz de traducir toda la fuerza de la naturaleza sin transformar.⁸ [pág.51]

La comparación del cuerpo arquitectónico con cualquier otro organismo animado, será posible mediante la incorporación de los géneros y los signos del carácter: masculino, femenino, firme, viril, ligero, elegante, noble, delicado, grande, osado y terrible, satisfaciendo así las necesidades de un lenguaje y de una representación que mantendrá a la arquitectura dentro del mismo significado que cualquier otro cuerpo latente; también en la capacidad de desmoronarse. En esta escalada sin parangón, la misma apariencia de solidez, dominará sobre la solidez real del edificio, estableciendo un diálogo “disociado” entre las ideas y las obligaciones de la verdad constructiva.

Cuando se trataba de calibrar la resistencia de la construcción Philibert de L’Orme acudía a la palabra “fuerza”: “(los ángulos) son los lugares donde debe estar más fuerte y mejor ligada toda la casa para soportar la mayor parte de la carga y mantener en razón toda la masa del edificio”.³⁶

Todos los elementos de arquitectura, parecen estar concebidos para desarrollar una sucesión articulada de ingenios que puedan resolver la función y la apariencia para soportar la carga. Molduras que abrazan columnas (astrágalos), espacios de descanso (ábacos y basas), acuerdos, enlaces y uniones armónicas, entregas (apófiges), secciones —el collarín como progresiva distorsión del fuste o bien los éntasis y las sucesiones modulares— que se entenderán como deformaciones previas de los detalles que “padeciendo” acogerán toda la estructura de la edificación. “Hombres” y “mujeres” que soportan el peso de los entablamentos. Y por encima de todos los demás la columna, el arché de la construcción, “el adorno fundamental”.

La ruina parece implícita en los mismos detalles arquitectónicos. En general éstos son señalados como responsables del empuje natural que conllevan una sucesión de superposiciones ineludibles. Siendo vistos como la mejor solución para resolver un problema compositivo, fueron a su vez, y en gran medida, los causantes de las relaciones visuales dentro de la solución constructiva. Todo este delicado tejido debía tramarse bajo el objetivo de resolver con verosimilitud la función sólida de la arquitectura.

El uso indebido de los elementos de arquitectura provocaba metafóricamente la futura ruina de la edificación. No debe extrañarlos que alrededor de su uso excesivo se levantasen un sinfín de voces disonantes. No podía tratarse lo “firme” con tanta ligereza.³⁷ **9** [pág.52]

Si bien es en la arquitectura donde mejor puede considerarse la rotundidad de lo sustentado, procede mencionar que el deseo de la clarificación racional del mundo, del hombre y de su actividad, ese llamado “estado espiritual” de la Ilustración, se sostuvo en gran medida gracias a la recopilación y el aprecio de lo que se recuperaba fragmentado. El testimonio que daba forma al “monumento histórico”, desataba la posibilidad de conjeturas culturales, por cuanto todo era susceptible de consideración. Paradójicamente, las ruinas llegaron a verse como el principio de una experiencia reveladora que descifraba de nuevo “las leyes del arte de construir”.³⁸

LA RUINA. LA INFLEXIÓN Y EL DECLINAR

La contemplación de las ruinas aparece como el mayor pasaje del desasosiego, un camino que tiende hacia lo predestinado, “¡Oh débil estado de la condición humana!”. Burton, refiriéndose al consuelo que debe emerger ante la aparición del dolor y los vanos temores, rescata ante “los accidentes más graves y amargos que pueden suceder a alguien en la vida”, la contundente analogía que enlaza la arquitectura ruinoso y los episodios gravosos del hombre. Ambos se sostienen en la destrucción de reinos, pueblos y ciudades “mortales” que en otro tiempo se mostraron florecientes, “¿Qué resta de la Atenas de Pandión más que el nombre?” [...] Así como las grandes montañas parecen planicies para el viajero que las contempla al alejarse, hasta que por fin no se distinguen en absoluto, así declinan las ciudades, los hombres y los monumentos”.³⁹ **10** [pág.53]

La ruina está presente en los peores miedos y ante todos los demás, en aquellos que pertenecen al inconsciente. El derrumbe, si está en el dominio de las ensañaciones, acabará por instalarse en el repertorio de las dolencias de mayor gravedad. Chateaubriand, arquetipo de la “dolorosa silueta”, acentúa la ruptura de los sueños ante la realidad, el destiempo y el concepto de la “*filâneur*” que vaga desasosegado a causa de la insatisfacción de un reflejo que se devuelve enturbiado.⁴⁰ “Yo ha venido demasiado tarde a un mundo demasiado viejo”.⁴¹

En los sueños se mantiene un enorme parecido con la actitud del difunto. Las analogías que se suceden durante

³³ Marco VITRUBIO POLIÓN, *Los diez libros...*, Libro 6.

³⁴ Marco VITRUBIO POLIÓN, *Los diez libros...*, Libro 5.

³⁵ Werner SZAMBIEN, *Simetría, gusto y carácter: teoría y terminología de la arquitectura de la época clásica (1550-1800)*, Tres Cantos: Akal, Col. Arquitectura, 1993, p. 248, citando a Quatremère de Quincy.

³⁶ Werner SZAMBIEN, *Simetría, gusto...*, p. 85.

³⁷ Según Juan Carlos Arnuncio, toda construcción es sinónimo de peso si bien este puede desenvolverse de manera indirecta por medio de la expresividad. Se puede construir desde la propia sublimación, pero también desde su opuesto. Los engaños premeditados se desencadenan para describir ya no sólo una cierta inestabilidad, sino quizás aventurando un final cierto que mediante anacronismos, licencias y perversiones, consigan alejar el edificio de su rigor constructivo. Qué mejor ejemplo de la confabulación con el efímero que el delicadísimo desplome del friso de Giulio Romano en la fachada Este del *Palazzo Te* en Mantua. Aún camuflado, sin ostentaciones, en un juego de adivinanzas y sorpresa, aventura el final cierto de la edificación. Una imperfección que demuestra un conocimiento ajustado y observación de aquello “antiguo”. Un juego provocativo que demostraba la atracción por el refinamiento de la ruina, a partir de falsear, casi traicionar, el buen uso de los materiales y la propia técnica estructural. Cfr. Juan Carlos ARNUNCIO, *Peso y levedad: notas sobre la gravedad a partir del Dantenum*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001.

³⁸ El aligeramiento que proporcionan todos y cada uno de los recursos que escenifican la arquitectura liberada de peso, elegante, aireada, donde parece no existir esta sintomatología que refleja las tensiones del oficio constructivo, transmutar la realidad mediante el artificio y la articulación, constituye uno de los pilares del diseño arquitectónico.

La ruina siempre proyectó esta fascinación delante del tiempo pasado (la mutilación según Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario...*), y acabó por derivar hacia innumerables categorías estéticas.

³⁹ Robert BURTON, *Anatomía de la melancolía*, Madrid: Alianza, 2008, p. 175.

⁴⁰ Roger BARTRA MURIÀ, *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia: Pre-textos, 2004.

⁴¹ Citado en Jean CLAIR, et al., *Mélancolie: Génie et folie en Occident*, París: Gallimard, 2008.

⁴² René DESCARTES, *Tratado de las pasiones. Discurso sobre el método*, Barcelona: Iberia, Col. Obras maestras, 1985, p. 75.

⁴³ Girolamo CARDANO, *El libro de los sueños*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría., 1999, p. 260.

⁴⁴ “La forma es aquello que determina la materia para ser alguna cosa, esto es, aquello por lo cual alguna cosa es lo que es”. José FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Ariel, 2009, p. 154.

⁴⁵ Robert BURTON, *Anatomía de...*, p. 65.

⁴⁶ M^o José POZO, Étienne ESQUIROL, Joseph DAQUIN, *Sobre las pasiones; seguido de La filosofía de la locura*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999, p. 159.

⁴⁷ Daniel ARASSE, “La carne, la gracia, lo sublime” en Georges VIGARELLO (dir.), *Historia del cuerpo*, Madrid: Taurus, 2005, v. I, p. 455.

⁴⁸ Timothy BRIGHT, *Un tratado de melancolía*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2004, p. 98.

⁴⁹ Dante ALIGHIERI, *La divina comedia*, Madrid: Alianza, 2007, p. 323.

⁵⁰ René DESCARTES, *Tratado de las pasiones...*, p. 145.

⁵¹ Paul VALÉRY, “Reflexiones simples sobre el cuerpo”, en Michel FEHER, et al., *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus, Col. Humanidades, 1991, v. II, p. 399.

⁵² Joaquim ESPAÑOL LLORENS, *El orden frágil de la arquitectura*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Col. Arquíthesis, 2001, p. 102.

⁵³ Joaquim ESPAÑOL LLORENS, *El orden frágil...*, p. 102, citando a Arnheim.

este tránsito resultan indisolubles de sus consecuencias. Descartes⁴² sitúa próximas la languidez y el desmayo, que como el sueño, parecen hallarse no muy alejados de la muerte. Tratados como una “indisposición”, esto es, como la negación temporal del estado de ánimo, como la negación de una actitud consciente, nos advierte que produciéndose muchas de estas afecciones “desinteresadas”, el cuerpo necesariamente caerá con facilidad en los desfallecimientos. El sopor entendido como sueño profundo, proporciona el acceso de todas las alucinaciones, sitúa al juicio en una hondura penetrante y perturbadora, dentro del terreno abonado a la sombría tierra del desvarío y la premonición. **11** [pág.54]

Existen dieciséis clases de sueños terribles. “Algunos son provocados por montes y ruinas. Otros por los rayos. Los terremotos, los hundimientos, [...] por la oscuridad, el día del juicio, una causa incierta, la muerte, la peste, la huida, los monstruos. De todos ellos, los más graves son siempre los debidos a hundimientos y ruinas”.⁴³

La ruina no es más que un espacio reverberante. El colapso visualiza el tercer concepto asociado al fracaso prematuro. La materialidad del fragmento escenifica un nuevo estado de fractura y deterioro para toda entidad, siendo considerado como el ejemplo más oportuno de aquello que es transmitido con insuficiencia y a su vez resulta imperfecto, dado que ha sido desposeído y reducido de la unidad.

Las roturas, el fragmento o los escombros, se asocian con la verdadera quiebra de un organismo. La fracción, la *fractio* o “acción de romper” es un término que se opone a la forma, desdiciendo así el “alma del cuerpo” que predicaba Aristóteles. En torno a lo corpóreo debe sucederse cuanto ha sido dispuesto desde su integridad, resulta único y permanece bien acabado. Para aceptar “los restos” deberá esperarse a la conciencia romántica, facultad donde toda observación era deficiente si no iba acompañada de un efecto emocionado. “La parte”, que nació de un pasado “entero”, resumiría con resignación todas las evidencias de lo percedero.⁴⁴

El paso del tiempo descifra la distancia que existe de un estado construido a un estado ruinoso. Penosa y patética, la pérdida de la corporeidad, induce a pensar en el tiempo pretérito, en un préstamo concedido, en una reminiscencia que sabe de su origen conformado, pero que se resuelve sin “acabar”, apedazado, disperso, parcial, transitorio y percedero. “Cuántos ancianos decrepitos, canosos, repugnantes, marchitos, de estómago hinchado, tullidos, sin dientes, calvos, legañosos, impotentes y podridos podéis ver aún merodeando al acecho en cualquier parte [...]. Y, cuando apenas puede levantar la pierna para apoyarla en una silla y tiene ya un pie en la barca de Caronte; cuando sus extremidades tiemblan [...]”.⁴⁵

Los cuerpos enfermos afectados por la pérdida de la verticalidad quedan expuestos a la mirada aprensiva. El cuerpo horizontal se ha visto como un innegable síntoma de debilidad o bien de un anunciado trastorno. **12** [pág.54]

Recordemos que Daquin⁴⁶ determina lo insalubre de la posición horizontal. La actitud resultará perjudicial en aquellos que se ven afectados por la locura o la violencia. Lo enderezado, en consecuencia, acabará por enunciarse como un acierto en los tratamientos terapéuticos, “es necesario en la medida de lo posible, hacerles permanecer de pie e incluso inducirles a ello”. **13a 13b** [pág.55]

Daniel Arasse⁴⁷ documenta la inapropiada posición horizontal del cuerpo, una actitud que se adopta “boca arriba” en el

transcurso del sueño. Desaconsejada a causa de la anormal circulación sanguínea, el cuerpo yacente puede desencadenar todo tipo de pesadillas, “que dan una sensación angustiosa de opresión y sofoco”.⁴⁸

Es corriente observar la ruina como un espacio de regeneración. “Hay quien espera elevarse sobre la ruina de su vecino, y sólo por eso desea que se derrumbe desde la altura de su grandeza”.⁴⁹ Más infrecuente es dirigir y provocar un derrumbe premeditado. Así lo contempla Descartes y si bien desconfía del método taxativo, acabará por persuadirse que la ruina, como forma de eliminación de las creencias ciegas, puede tener acogida en el ámbito de la conciencia, “grandes cuerpos (que) son demasiado difíciles de levantar cuando están caídos o también de sujetar cuando son conmovidos, y sus caídas no pueden ser sino muy rudas, (las ruinas) son casi siempre más soportables de lo que sería su cambio”.⁵⁰

La ruina, ruino, “lo echado a perder”, comprende el venirse abajo y el estado quebrado. A una persona ruin se la dibuja de “poca y desmedrada estatura”. La situación es plenamente melancólica al dejar entrever los mismos síntomas que serán característicos en los desarreglos del alma y la sensación que la existencia, llegada a la circunstancia, deja de pertenecerlos. La nostalgia es una sublime contemplación ojerosa y propensa a la tristeza. Su efectividad debe ser examinada con una “luz apropiada” y en estado de desnudez, y llegado el momento, debe asentir con “lo que mira y no acepta. Uno no admite que es esa ruina [...]”.⁵¹

Por “inflexión” se entiende el torcimiento de alguna cosa que anteriormente estaba recta o plana. La deformación es el primer síntoma que muestra la debilidad de la arquitectura y al igual que sucederá con el aspecto de un organismo, será susceptible de utilizar el mismo lenguaje de lo “menguante”. La propia “declinación” y menoscabo, mostrará la caída, el descenso, y por supuesto la decadencia del cuerpo afectado.

El término de inflexión ya lo exploró Venturi⁵² indagando en las deformaciones premeditadas que aparecían tanto en el lenguaje como en los elementos de arquitectura. Una visión deformada por la tracción y por los impulsos de la constelación circundante, si bien el desequilibrio que resulta de la deformación tiene que ser compensado dentro del patrón que equilibra a todo conjunto.⁵³ Las inflexiones, articulaciones y masas, representan las soluciones que, por deformadas, establecen los enlaces conceptuales de la construcción dotándolas de un todo orgánico.

La ruina es observada como el resultado del paso del tiempo y del orden descompuesto. Cada ruina es una pregunta, una interpelación que frecuentemente trasmite la imagen del desasosiego en la vida y en la condición mortal. Recordemos que los ensayos de Burton y Bright conceden capítulos a los desórdenes de la moral como una de las causas del derrumbe melancólico. Si bien se sospecha que responde a un castigo divino, el tiempo participa como coautor del nuevo escenario, de la imagen significativa de la “decadencia” y la “caída”. La ruina representa un claro testimonio de la soberbia de los hombres, que como veíamos, señala directamente a la fragilidad de la existencia, desenmascarando la vanidad y todo tipo de testimonios de magnificencia. No tan sólo se desmorona el material constructivo, se deteriora en igual medida la solidez moral y corporal. A este respecto el repertorio de las actitudes “depresivas” corre en paralelo al de sus representaciones que, en toda la extensión, nos hablan del padecimiento y la muerte. **14** [pág.55]

La ruina es la propia arquitectura devolviéndonos la mirada. La remite en el punto que representa su vertiente más “humana”, desde luego la más orgánica, por cuanto está firmemente pegada a la tierra. El tiempo “devorador del mundo” que a su vez es fragmentado, dota a la ruina de la “atemporalidad” dentro de una situación de desasosiego. Es capturado un tiempo sin devenir, es la fascinación ante lo “inmutable”. La ruina es una visión imposible si atendemos a Parménides que concebía el devenir como un imposible.⁵⁴ En opinión de Heráclito, sin embargo –todo es un fluido– “imaginar un punto fijo que nos sirviera de referencia para valorar los cambios que se producían en el mundo, ni como explicación de nada”.⁵⁵ El tiempo lo borra todo, lo niega todo. La constancia en el tiempo “parmenideo”, es la garantía de la ruina. El tiempo hemos de imaginarlo “con un hatillo al hombro, en el que transporta, con mucho tino, y de instante en instante, todas las leyes físicas sin modificarlas”.⁵⁶

La ruina se contempla como obra en sí misma. No existen los testigos de la destrucción. No asistimos al hundimiento, al suceso, vemos la consecuencia, su detención. El desplome es ausencia y silencio, el ambiente de espera y la imposible vuelta atrás. La ruina es una herida sangrante, producida poéticamente por la “potencia del tiempo” pero físicamente lo es también por la “fuerza de la naturaleza”. Influye sobre los sentimientos y acaba por dirigirse al crepúsculo de la razón, “soñar entre las ruinas consiste en sentir que nuestra existencia deja de pertenecernos para incorporarse al inmenso olvido”,⁵⁷ despierta el sentimiento sublime para quienes tuvieron la creatividad en aunar conceptos encontrados. Aquí es donde extrae buena parte del corpus justificativo del melancólico, al ser éste en esencia un ser confundido y alimentado de la ignorancia sobre el pasado y la esperanza en el devenir. Es un ser estático, en estado ruinoso y en gran parte de los casos un enfermo grave.

“[...] las ciudades y los monumentos, más si con nuestra vida los comparas, son perdurables. Pero si los reduces a la condición de la naturaleza son caducos, pues destruye todas las cosas y las devuelve al lugar de donde las sacó”.⁵⁸ Efectivamente las manos mortales no pueden concebir nada inmortal. En el tratamiento con el organismo sucede algo semejante. El paso del tiempo traza idénticos patrones, en todos los casos remitiéndolos a la desaparición. El alma de la arquitectura ruinoso, como el de cualquier otro organismo, precisa de una profundidad máxima para descifrar su naturaleza y su tránsito. En la arquitectura ruinoso, en el cuerpo “fallecido” de la arquitectura, la tristeza se impone al contemplar este nuevo paisaje. “Venga, pues, alguien a llorar ahora por las vidas de cada uno; que se lamenta sobre las cenizas de Cartago, Numancia y Corinto o de cualquier otra cosa que cayese de mayor altura, cuando este universo que no tiene donde caer, se ha de disipar”.⁵⁹

La reflexión, de hecho, se presenta como un pasaje poético de oscuros tintes nostálgicos, y que concluye contemplándose a través de un espejo que insiste en devolvernos la imagen de un territorio desolado. Denis Diderot ante un paisaje de Robert pone todo el énfasis de su lenguaje procurando que se refleje perfectamente la constatación del declive, y por extensión de la condición humana: “¡Oh las hermosas, las sublimes ruinas! [...] ¡Con qué asombro, con qué sorpresa mira esa bóveda rota, las moles cargadas en la bóveda! ¿Dónde están los pueblos que han levantado este monumento? ¿Qué ha sido de ellos? ¿En qué enorme profundidad oscura y muda se va a extraviar mi ojo? [...] ¡El tiempo se detiene para el que admira! ¡Qué poco he vivido! ¡qué poco ha durado mi juventud!”.⁶⁰

El vestigio de la arquitectura reaparece como el gran banco de pruebas donde la determinación del hombre será utilizada para retar a su propia condición incierta. El aspecto “ruinoso”, o la “ruina” anímica, convive hasta el delirio con su paralelo arquitectónico. La analogía es en este caso literal. “De modo que es razonable pensar que las creaciones del hombre se hacen o bien mirando por su cuerpo, y ahí radica ese principio que se llama “utilidad”, o bien mirando por su alma [...] Pero como aquél que construye o crea, por otra parte, se las ha de ver con el resto del mundo y el movimiento de la naturaleza, que perpetuamente tiende a disolver, corromper o echar por tierra lo que hace, debe admitir un tercer principio que trata de comunicar a sus obras, y que expresa la resistencia que quiere que opongan a ese destino que las fuerza a perecer. Y así, busca “solidez o duración”.⁶¹

Todo paisaje ruinoso se observa desprovisto de función, pero saturado de pasado. La ruina no es, por tanto, un acontecimiento des-fallecido. En el individuo la ruina puede traducirse como el “mal uso” de los “medios excelentes que Dios nos ha concedido”, debido a que la ruina arquitectónica también fue vista como castigo divino a la moral desviada.⁶² Bright nos habla del peligro que significa arruinar las bases de las funciones corporales, de complejones fuertes y perfectas por los derrumbes y fracturas, abatimientos, miembros dislocados, que se llevan consigo “todo el edificio de nuestra naturaleza”. Las causas que nos acercan a la ruina son en los textos científicos del siglo XVII,⁶³ diagnosticados desde la enfermedad, los empachos, la ebriedad, concupiscencia inmoderada y cualquiera de los desórdenes morales, incluidos los del comportamiento.

La semiótica de la carga aparece desplegada en todo tipo de sucesos sin más aparente conexión que la de significar los enredos por donde discurren las acciones gravosas. La mirada de los moralistas barrocos hispanos consideró sin más a la historia como una “formidable fábrica universal de ruinas” y a la naturaleza como una incesante producción de cadáveres. El mismo mundo ocuparía el más bajo escalón en las esferas de la materia, convirtiéndose en un auténtico “vertedero” donde se centralizarían los residuos más pesados.⁶⁴ La imagen, explícitamente física, dará paso a la leyenda enarbolada de las viejas sentencias.

FOTOGRAFÍAS

1 Johann Heinrich Füssli. “El artista conmovido por la grandeza de las ruinas antiguas”. Sanguina y aguada sepia. Zurich, Kunsthau. (Imagen: A. PINGEOT, *Le corps en morceaux, Réunion des musées nationaux*, París: 1990, p. 19).

2 “Asplund en Paestum”. Arkitekturmuseet, Estocolmo (Fotografía: L.M. MANSILLA, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Fundación Caja de Arquitectos, Arquitehsis, 2002, p. 76).

consciencia reflexiva y abatida del hombre. Ver: Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFKY, Fritz SAXL, Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte, Alianza Editorial, 1991, p. 368.

⁵⁴ Paul VALÉRY, *Eupalinos o el arquitecto*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2004, p. 65.

⁵⁵ Timothy BRIGHT, *Un tratado de...*, p. 133 y s.

⁵⁶ Robert BURTON, *Anatomía de la ...*

⁵⁷ Antoni MARÍ, *L'esplendor de...*, p. 135, citando a Edmund Burke.

⁵⁸ Lucio Anneo SÉNECA, *Tratados morales*, Pozuelo de Alarcón: Espasa-Calpe, 1987, p. 225.

⁵⁹ Lucio Anneo SÉNECA, *Tratados morales...*, p. 226; László F. Földényi nos recuerda que la tristeza incluía en el “tiempo de los iniciados”, un significado mucho más amplio que la aflicción actual. Este punto sin referencia a que se refiere la tristeza incluía la “incapacidad”, la “debilidad”, “lo malo en el sentido moral”, la indignidad, la miseria, el sufrimiento y la desgracia. László F. FÖLDÉNYI, *Melancolía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996, p. 27.

⁶⁰ Joaquín YARZA LUACES, *Arte medieval*, Barcelona: Gustavo Gili, v. 2, Románico y gótico, 1982, p. 324. El encuentro feliz del espacio ruinoso y las pasiones del alma, se encuentra en consideración en la bellísima representación de la melancolía o la vanidad de Domenico Feti y en un aguafuerte de Castiglione, donde un paisaje que introduciendo muros erosionados y columnas rotas despierta los vínculos hacia un culto romántico de las ruinas como espejo muy limpio de aquello que está sucediendo en la

- 3 Piranesi. "Templo de Vespasiano en el foro". *Le antichità Romane*, 1756 (fragmento) (Imagen: A. USTÁRROZ, *La lección de las ruinas*, Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p. 131).
- 4 Roland Fréart de Chambray, "Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres", Paris, 1650 (Imagen: D. WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura*, Hermann Blume, 1988, p. 180).
- 5 Catedral de Reims. Sistema de contrafuertes (Fotografía: René Bersier en H.M. HOFSTÄTTER, *Gótico, arquitectura universal*, Ediciones Garriga, 1970, p. 29).
- 6 Portada de *Santa Lucia in Selci*, construida por Carlo Maderno el 1606 y renovada por Francesco Borromini el 1637 (Fotografía: G. P. TESEI, *Le chiese di Roma*, Anthropos, 1986, p. 31).
- 7 Tímpano de la fachada Oeste de la iglesia de Santo Tomás, Praga (Fotografía: M. PAVLÍK, *Prague Baroque Architecture*, The Pepin Press, 1998, p. 139).
- 8 Palazzo Pitti, Florencia. Fábrica de almohadillados (Fotografía: Raffaello Bencini en M. BUCCI, *Palazzi di Firenze*, Vallecchi, 1973, p. 44).
- 9 Palazzo Te. Cortile d'Onore, fachada Este, Mantua (Fotografía: Mauro Ranzani en U. BAZZOTTI, *Palazzo Te a Mantova*, Skira, 2004, p. 31).
- 10 Gian Paolo Pannini, 1691-1765. Fantasía arquitectónica de edificios antiguos. *Gallería degli Uffizi*, Florencia, (Imagen: G. BUTTAFAVA, E. GALVAGNATI, *Architettura*, Instituto Italiano d'Arti Grafiche, 1962, p. 107).
- 11 Jean-Auguste-Dominique Ingres. "Virgilio lee la Eneida a Livia, Octavia y Augusto" (fragmento). *Musées Royaux des Beaux Arts*, Bruselas, (Imagen: E. RADIUS, Ingres, Noguerra-Rizzoli, 1984, lám. XIX).
- 12 Alonso Cano. "Estudio para el Cristo de la paciencia" (fragmento) (Imagen: F. J. SÁNCHEZ, *Dibujos españoles*, Gustavo Gili, 1968, p. 59).
- 13a 13b Hans Holbein el Joven. "El cuerpo del Cristo muerto en la tumba", 1522. Museo de Bellas Artes, Basilea (Imágenes: M. FEHER, *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Taurus, 1990, p. 246).
- 14 Roger van der Weyden. El descendimiento (fragmento) 1435. Museo Nacional del Prado (Imagen: V. NIETO, *El descendimiento de Van der Weyden*, Tf. Editores, 2003, p. 110).