

La lectura de los monumentos

Helena Iglesias

Si entendemos por "lectura de los monumentos" (y habría que precisar la frase añadiendo el término "gráfica", es decir, la "lectura gráfica de los monumentos") todos aquellos estudios, mediciones, comprobaciones, que acaban materializándose en dibujos de arquitectura, en representaciones sustitutorias fieles del monumento tal como se presenta, tal como es, en el momento en que los dibujos son realizados, entonces nos encontramos con un doble entendimiento de los objetivos y de las finalidades de esta "lectura".

Ante todo, el entendimiento o la interpretación que nos parece, desde la perspectiva del final del siglo XX, más evidente, más directa y más razonable: la "lectura de los monumentos" es necesaria, y previa, a cualquier consideración de intervención o acción sobre el propio monumento, en el sentido de que la presencia de lo construido, de lo realizado a través de los siglos, y su reflejo fiel en los correspondientes documentos gráficos de "lectura", de levantamientos, condicionarán todos los criterios que hayan de aplicarse para las intervenciones que se fueren a realizar.

Y no solamente condicionarán estas lecturas las acciones futuras, sino que, desde esta misma interpretación, estas lecturas gráficas son absolutamente necesarias para documentar, de la mejor manera posible y con el margen de error más pequeño posible, el "estado" del monumento, su conocimiento en profundidad, su descripción pormenorizada.

Parecerá obvia la necesidad de que los monumentos dispongan de lecturas, de levantamientos detallados, sin los cuales mal puede considerarse que está ni siquiera medianamente realizada una labor cultural de conservación. Y es, desde luego, obvia esta necesidad, e innecesario su recuerdo, en los países donde la política cultural ha tenido, y tiene, una tradición incesante de cuidado atento (1). Pero no puede olvidarse que estamos refiriéndonos, inexcusablemente, a una realidad en la que vivimos, una realidad donde no han existido, por ejemplo, hasta hace muy pocos años levantamientos completos ¡de Silos! (2).

Pero con esta interpretación de la necesidad y conveniencia de las lecturas de monumentos se entremezcla, confundiendo la cuestión, el enfoque o la interpretación tradicional, o histórica, de los levantamientos, que no es otro sino que el carácter de la lectura de los monumentos va unido a la consideración del aprendizaje del lenguaje necesario para la proyectación de la arquitectura.

Es así como, históricamente, la lectura de los monumentos ha nacido: como una actividad necesaria para proporcionar los conocimientos imprescindibles para la realización de arquitectura, de obra nueva (3). Y aunque pueda parecernos ahora este enfoque desfasado, extemporáneo o indigno de consideración, no es posible olvidar que ha dado lugar, a lo largo de cinco siglos, a la mayor parte de los estudios de monumentos, o levantamientos, que ahora consideramos puntos de partida y/o "corpus" necesario e imprescindible de datos gráficos sobre los edificios históricos.

Y todo ello, aun sin considerar que, en pleno último tercio del siglo XX, se han enunciado doctrinas o teorías, bien influyentes, donde este mismo concepto (la consideración de la lectura de los monumentos como dato inexcusable para la erección de obra nueva) era incluido como petición de principio, sin necesidad de demostración, como axioma (4).

Tampoco puede olvidarse, si se quiere mantener medianamente la coherencia del discurso, que este enfoque "histórico" de la lectura de los monumentos se ha diversificado, en las realizaciones gráficas que han sido su producto, en dos grandes caminos generales, o ramas, o tendencias; aquella que produce levantamientos en sentido estricto, de Alberti a Letarouilly, de l'Encyclopedie Francaise a Pontrémuly (5); y aquella que produce "vistas" o "impresiones" de monumentos que satisfacen la curiosidad general o social sobre el mundo ancho y extenso, pero que se concretan también en "cuadernos de viaje", una tendencia que produce y mantiene casi hasta nuestros días una tradición "de arquitecto", de tomar notas gráficas de temas o motivos en edificios históricos - de Conradin Walther a Le Corbusier, de los cuadernos de Lampérez a los dibujos de Louis I. Kahn - y que es una tendencia que tiene practicantes tan recónditos e intimistas como Alvar Aalto (6) y está emparentada con procesos generativos formales tan radicales y ahistóricos como los de determinadas figuras de las primeras vanguardias (7).

Pues es un hecho que el "cuaderno de viaje", que tiene un carácter recordatorio y documental, destinado a fijar con más o menos fidelidad la visión monumental (o paisajística) que ofrecen los edificios dibujados en su entorno natural y aspecto momentáneo, adquiere el carácter de repertorio formal en la misma medida en que los monumentos observados puedan ofrecer lecciones formales repertoriales.

Y en este sentido, con la negación radical de la adecuación de las lecciones formales así ofrecidas para la génesis formal moderna, se plantean otras posibles lecciones formales, ahora ya contempladas como relaciones volumétricas y masivas debidas al azar, o a leyes naturales (y precisamente por ello, no relacionadas con un posible tradicional "lenguaje" de la arquitectura) como "motivo" de generación de formas, unas formas que se han encontrado, de nuevo, en la realidad exterior, y que son recogidas en un "cuaderno". Es el caso, desde luego, de los "cuadernos de la guerra" mendelssohnianos.

Otros casos de "cuadernos" existentes y la consideración de la génesis de ellos serían de gran interés en el concepto preciso de su planteamiento y su estudio. No haré sino una alusión a casos como los dibujos de H.P. Berlage, de F. Albini o de C. Scarpa, además de los más populares y conocidos de Le Corbusier, Kahn o A. Rossi.

En mi opinión, la rama correspondiente a los "cuadernos de viaje" entronca directamente con la generación de obra nueva en el siglo XX, cuándo por caminos ligera o acusadamente tangenciales, como podría ser el caso de las vanguardias citadas, cuándo por una vía directa y principal, como puede ser

el caso de Kahn o de Rossi (8). Así que es necesaria la toma en consideración de esta interpretación si no se quiere que el entendimiento de la génesis de las formas arquitectónicas que se han construido en el siglo XX resulte sesgado, parcial y sectario.

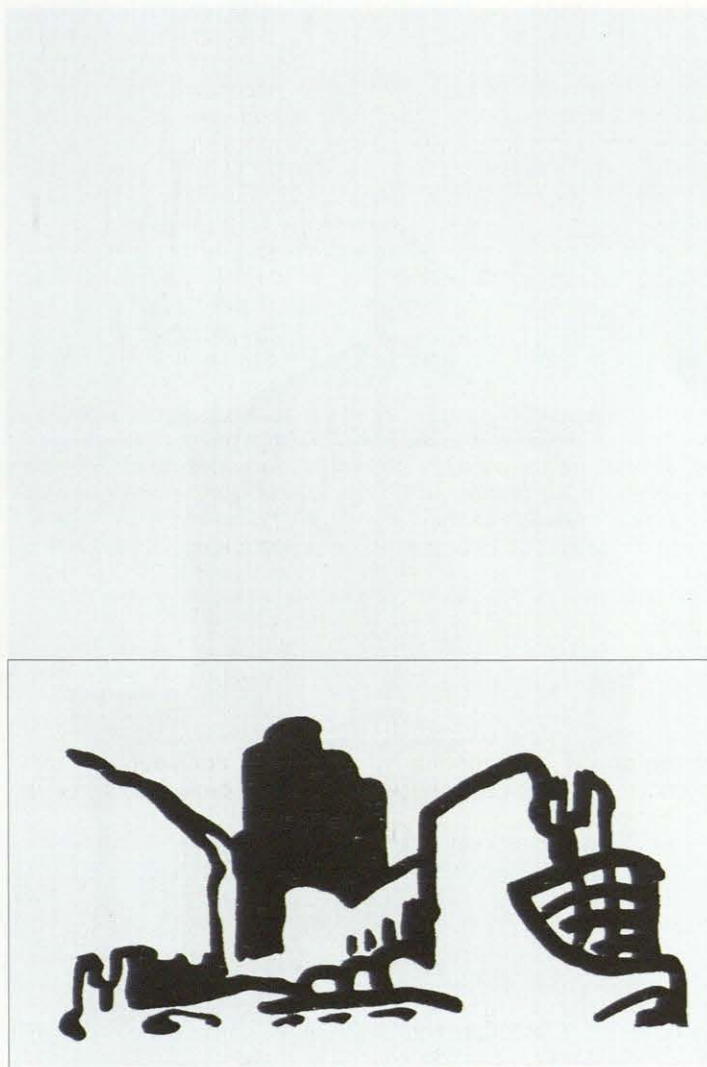
Pero volviendo al tema central de los levantamientos, que es prioritario en las lecturas de monumentos, y el más importante para este discurso, hay que observar que, existiendo la figura de "levantamiento" como tal desde el primer Renacimiento [y digo "levantamiento" como tal porque, si consideramos la variante posible de "vista", se inicia antes su introducción, y se complica extraordinariamente el estudio (9)], se materializan con mayor abundancia y con mejor definición los levantamientos de monumentos a partir de lo que estamos acostumbrados a considerar como las raíces del moderno, es decir, a partir de la Ilustración.

Es muy curioso observar cómo, en l'Encyclopedie Francaise, que tiene, como se sabe, muchas y muy buenas ilustraciones de arquitectura, se incluyen una gran cantidad de imágenes sobre edificios importantes de Francia (es decir, los "monumentos") que siguen llamándose, según la tradición "Vue de ..." pero que son, antes que "vistas", alzados, y que tienen un efectivo carácter de levantamiento.

Naturalmente que los levantamientos, sean más o menos estrictos, de ese período, están en íntima relación con un ya iniciado "bombardeo de imágenes" dedicado al conocimiento del mundo, más interesante y reclamado cuanto más exótico y recién descubierto, es decir, lo que Rykwert ha llamado "lo maravilloso y lo distante" (10). Y esto a su vez entronca con el interés por la arqueología y por los nuevos descubrimientos de lugares, sean Pompeya o Paestum, o el conocimiento más exacto de lugares ya descubiertos, sean "las antigüedades de Atenas, medidas y bosquejadas" (11), que inician el proceso, o todos los que lo siguen, hasta la "Descripción de l'Egypte" (12) y aún más allá.

Una mención a la relación estrechísima que se establece entre arqueología y obra nueva de arquitectura - ya sea desde desplazamientos al interior de la tradición del Renacimiento, ya desde renovaciones formales arqueologizantes en función de los descubrimientos del arte griego arcaico y de la arquitectura imperial romana, ya desde retornos a la naturaleza, al sentimiento y triunfo de lo instantáneo sobre lo eterno, materializado con precisión en el sentimiento del "instante" del monumento, de la ruina - indica de nuevo la simpatía y afinidad que se concreta entre lectura de los monumentos y generación de obras arquitectónicas nuevas; esta relación va a aceptarse como moneda corriente, en sus diversas aceptaciones y entendimientos, durante todo el siglo XIX.

Desde este punto de vista, que no tiene pretensión alguna de generalización, sino que más bien trata de añadir alguna ojeada insólita al entendimiento de la generación de las formas arquitectónicas decimonónicas, es muy curioso constatar que algunas de las mayores polémicas que caracterizan ese período



E. Mendelsohn. Factoria.



Stuart & Revett. Torre de los vientos de Atenas.

se revelan como sustancialmente idénticas en sus intenciones.

Considerado así, la relación obra nueva-monumento está establecida como natural, aceptable y aceptada; y solamente sirve de división para las diversas tendencias la consideración de cuál o cuáles sean los monumentos [clásicos o góticos (13)] o la de cómo sea la obra nueva con respecto a ellos [mimética formalmente o construida en un proceso de semejanza (14)]. Pero en todos los casos, la relación es mantenida, e incluso existen curiosos casos de aceptación del par obra nueva-monumento, que introducen una nueva variante - la del simbolismo o representatividad de las formas como base de la elección de éstas -, que da lugar a la génesis de buena parte de la producción del último tercio del siglo XIX (15).

Este par obra nueva-museo está soberbiamente representado por toda la producción gráfica que l'Ecole de Beaux Arts de París realiza mediante la institución de los Premios de Roma. No se olvide que generación tras generación de arquitectos fueron enviados, durante todo el siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX, a Roma, después de probar su calidad ganando el correspondiente "Premio", para residir en la Villa Medici, y realizar los estudios y mediciones necesarios para fijar el "estado actual" de prácticamente todos los edificios entonces al descubierto de Roma, de Atenas, de Pompeya...

Los planos levantados del "estado actual" habían, a su vez, de servir a estas generaciones de arquitectos para realizar una "propuesta de restauración" de cada caso estudiado. Es decir, que es inventado un nuevo concepto de "proyecto": el proyecto de "reconstrucción", que se podría definir como el proyecto de algo que no existe, basado en la ruina o los vestigios de un objeto existente.

De la producción gráfica de l'Ecole se ha escrito muchísimo, quizá no con tanta justeza o distanciamiento equilibrado como sería de desear, y por ello no habré de insistir aquí si no es para hacer algunas consideraciones rápidas que interesan al discurso.

Ante todo, la ya apuntada de que poca o ninguna diversidad existe entre la actitud de los estudiosos de la antigüedad clásica formados en l'Ecole, ante los objetos de su estudio (sean los Propileos de la Acrópolis de Atenas o el templo de Apolo en Pompeya, el Partenón o el Palacio de Tiberio en Capri, etcétera) y la actitud de E.M. Viollet-le-Duc ante los objetos de su propio estudio (sean la catedral de Nôtre Dame de París o Vézelay, o incluso el castillo de Pierrefonds), pues todos ellos optan por una postura de "restauración dura o integral" que, más formalizada en la práctica por Viollet, y más verbalizada y dibujada por l'Ecole, habría de devolvernos íntegro un mundo poblado de objetos arquitectónicos antiguos, probablemente más soñados que reales.

Después, que poca o ninguna justeza tiene quien encuentra "uniforme" la producción arqueológica de l'Ecole. Pues, obviando el tema de la influencia (y la querrela) de la policromía antigua, que hace tan diferentes los "envois" del primer tercio de siglo, y los posteriores, existe, además, otra característica, apenas apuntada en los escritos sobre l'Ecole, y que no es otra que la progresiva atención a lo que podríamos denominar "vida cotidiana", tan visible en los dibujos enviados a finales del XIX y principios del XX, que convierten a estos en soportes para una narración de "costumbres" (adornos festivos, colgaduras, sacrificios en los altares, figuras humanas que realizan actos de la vida cotidiana), que indica la atención a la microhistoria que se va adueñando paulatinamente de los arqueólogos.

Y, por fin, un asunto prioritario; un tema que, existente desde l'Ecole, va a servirme para realizar consideraciones sobre la actual relación entre lectura (o dibujo) del monumento y monumento en sí. Me refiero, desde luego, al tema del dibujo considerado como lenguaje gráfico sustitutorio.

No hay que olvidar que los "envois", además de atención prioritaria (y escolar, es decir, "enseñante", como planteados y realizados que son desde una "escuela") al par obra nueva-

monumento, ya citado, mantienen también su atención fija en otro par, no evidente con tanta claridad, si no más bien implícito, y siempre presente: me refiero al par dibujo-forma arquitectónica, en el cual está basado todo el aprendizaje de l'Ecole.

La creencia, o axioma de partida, de que existen posibles lenguajes arquitectónicos centrales o preferentes [que implica que existan otros que no lo sean, léase gótico en el XIX o art nouveau en el inicio del XX (16)] va unida estrechamente a la creencia de que existen maneras de generar estos lenguajes, que son, desde luego, maneras gráficas. Así que el conocimiento, y la experiencia en su caso, de todos los elementos de este lenguaje van unidos al conocimiento, y la experiencia en cualquier caso, de "cómo se dibujan", de su geometría generativa y de sus leyes gráficas de composición formal.

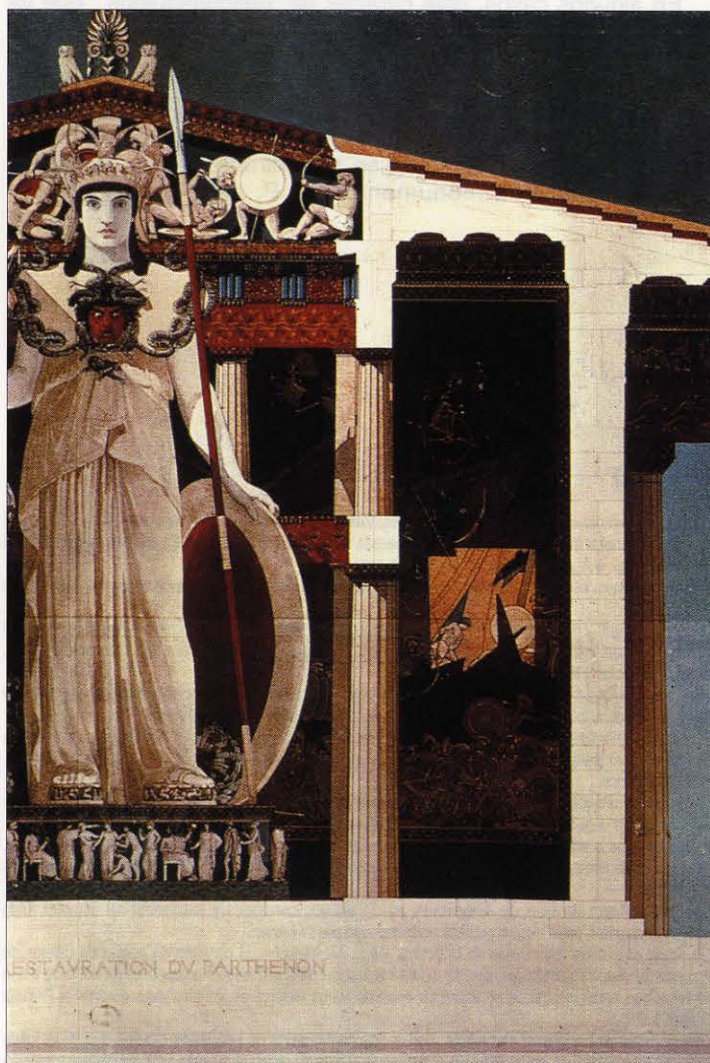
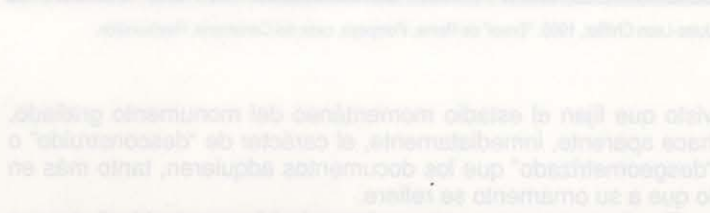
La inacabable teoría, y práctica, del trazado de volutas, caulículos, hojas de acanto, ovos, rosarios, hojas de agua, guirnaldas, etcétera, se superpone a la inacabable teoría, y práctica, del trazado de entablamentos, frisos y cornisas, de basas y capiteles, de columnas y pedestales; todos estos elementos disponen de leyes geométricas de trazado, de leyes generativas y compositivas, tan abundantes como, en ocasiones, hasta contradictorias.

Esta experiencia de dibujo de lenguaje clásico se amplía, hacia los finales del siglo, con experiencias de "otras cosas", es decir, de otros lenguajes, cuándo inducidos por la introducción del estudio de la Historia de la Arquitectura, de toda la Historia y no solamente de la clásica - y no debe olvidarse a este respecto que las primeras Historias de la Arquitectura son dibujadas (17) - , cuándo inducidos por la influencia de las progresivas atenciones al ornamento que parten de Owen Jones (18) y que añaden curiosidades hacia elementos formales bien distintos de los clásicos, pero que mantienen su cualidad de "dibujados", en incluso de "dibujables", es decir, geométricamente inteligibles.

En un proceso histórico de paradojas, que está lejos de haber sido suficientemente aclarado, el desvío de la atención formal desde "toda clase de formas (arquitectónicas) con tal que tengan antecedentes históricos" (19) hacia, y hasta, formas geométricas más o menos naturales o más o menos simples (los cristales de la "arquitectura cristalina", los sacos terreros de Mendelsohn, los cuerpos simples de Kandinsky) corre paralelo con un abandono del dibujo de trazado, que se ve reemplazado por un concepto de dibujo bien lejano del carácter de sustitución arquitectónica que venía tradicionalmente asumiendo, e incluso bien alejado de la propia consideración geométrica que es el motivo de reclamo para las "nuevas" formas arquitectónicas.

El proceso de informalización del dibujo como disciplina quizá necesaria para el aprendizaje arquitectónico no está, desde luego, en correspondencia, y de ahí la paradoja, con la mayor y mejor racionalización geométrica a que las formas arquitectónicas se ven sometidas; y como resultado puede observarse una absoluta disociación, que dura hasta mediados los años sesenta, entre la sustitución gráfica de arquitectura, tan escueta, severa y dura como la soñaron sus censores, y la disciplina gráfica de aprendizaje en las escuelas, los "cursos básicos", tan informales, compositivos, texturiales y "diseñados" como quieran hacerlos sus mentores. Y también durante estos años se abandona en todos los sitios, en todos los aprendizajes, el estudio de los modelos históricos como parte de la materia a tratar, aun cuando fuera solamente como conocimiento; y mucho más en mayor medida aún se abandona el estudio gráfico de estos modelos.

Una de las consecuencias más detonantes es apreciable en las colecciones de documentación fotogramétrica, tan celosamente iniciadas y continuadas en los servicios históricos de los países culturalmente responsables. Existen grandes colecciones de documentación arquitectónica sobre los monumentos del país respectivo, cuya detenida observación,



Eduard Loviot, 1881, "Envoi" de Roma. Restauración del Partenón.



Jules-Leon Chiffrot, 1903. "Envoi" de Roma. Pompeya, casa del Centenario, Restauration.

visto que fijan el estadio momentáneo del monumento grafiado, hace aparente, inmediatamente, el carácter de "desconstruido" o "desgeométrizado" que los documentos adquieren, tanto más en lo que a su ornamento se refiere.

En algunos casos, este carácter de "desconstruidos", que va más lejos y profundiza más que el carácter de "destruidos", hace imposible, de hecho, el entendimiento de los motivos compositivos, que son apreciados en un carácter de "amorfo" o "rotos", antes que en su verdadera dimensión de "con-formados pero rotos". Así, los documentos fotogramétricos adquieren una consideración que se coloca en la contraria, e inversa, de los levantamientos de monumentos de P. Letarouilly (20), tan

famosos por haber sido "rectificados" y "regularizados" mediante el dibujo, hasta el extremo de haber sido traicionados los monumentos y cambiados de forma por medio del dibujo de Letarouilly. Y se convierten, a su vez, estas fotogrametrías en traidores de las formas que tan fielmente representan, por no tener en cuenta en su representación icónica y exacta las leyes formales de composición de estas formas.

Las representaciones fotogramétricas, los levantamientos, al operar perceptivamente, es decir, con una selección fotográfica, y representar, después, geoméricamente, tienen en muchas ocasiones un problema de "falta de reconocimiento" del dibujo de los motivos rotos o deteriorados, que lleva a que muchas de ellas se hagan, en sus detalles, a veces ininteligibles, en el sentido de que no pueden reconocerse. Estas dificultades se acentúan mucho más en el caso de modelos que hayan tenido forma geométrica precisa originaria, tanto clásica como orientalizante, y son tanto más acusadas cuanto peor estado de conservación presenta el edificio.

Una atenta contemplación del ejemplo que ofrezco de la Mezquita de Córdoba hará más evidente el significado de lo escrito, mientras que todos los lectores con experiencia de levantamientos fotogramétricos sabrán de la necesidad de que intervengan manos expertas que guíen la máquina en la realización final de los gráficos consiguientes.

Pero la cuidadosa atención a las cualidades formales de los monumentos no resultará primada, ni valorada, en tanto el concepto de monumento como "motivo" para una intervención, un concepto que ya hemos visto que es estrictamente decimonónico, aunque haya resultado trasladado a nuestro final de siglo por todo un conjunto de circunstancias históricas, no se vea desplazado por una valoración de lo construido en ellos (sea consolidación, intervención, reconstrucción o restauración), una valoración que se realice por la relación dialéctica de los diálogos que se establecen con lo preexistente, antes que por la valoración prioritaria, y a menudo excluyente, de lo nuevo.

N O T A S

(1) Es verdaderamente admirable la labor realizada en la Dirección du Patrimoine francesa, en el Inventaire General des Monuments et des richesses artistiques de la France. Es también insuperable la documentación que poseen los austríacos, o los ingleses.

(2) Por lo menos, eso es lo que afirma el actual arquitecto conservador de Silos y se lamenta a menudo de ello.

(3) Desde Alberti y desde Bramante, es decir, desde que la atención arquitectónica se fija en el lenguaje clásico, del cual los monumentos de la antigüedad, bien que entonces fuera antigüedad sólo romana, aportan ejemplos y lecciones.

(4) Me refiero, desde luego, a Aldo Rossi, y a "la arquitectura de la ciudad". Recuérdese el concepto de "elementos primarios", de "locus", el apartado de "la ciudad como historia", etcétera.

(5) Los "levantamientos" discurren a menudo por los libros de arquitectura con la leyenda contradictoria de "vista", pero siempre relacionados con la "antigüedad". Hay que llegar a J.F. Blondel para que sean, también, góticos.

(6) Sobre los dibujos de Conradin Walther, remito al lector al catálogo de la exposición "Die Architekturzeichnung", Prestel, Munich, 1986, donde hay una importante colección de reproducciones.

Respecto a los cuadernos de Lampérez, que tiene en su poder Carlos Flores, que los compré de viejo, estamos hace tiempo esperando que Carmen Plaza publique por fin el resultado del estudio que está haciendo.

Sobre los dibujos de viaje de Alvar Aalto, no demasiado conocidos y totalmente sin estudiar, pido paciencia al lector, pues espero publicar en breve algo por mi parte.

(7) Aludo aquí a los "cuadernos de la guerra" de E. Mendelsohn, el conjunto de pequeños dibujos de amontonamientos volumétricos, que sirven de inspiración para propuestas posteriores de edificios y que es fama que están inspirados en acumulaciones de sacos terreros en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial.

Una generación de formas semejante, con series continuadas de pequeños dibujos que desarrollan "familias de formas", se da también en el trabajo de Finsterlin, aunque en este caso sin ninguna relación con objetos exteriores, más bien generados como "rúbricas" o garabatos gráficos, y emparentados así,

en este caso, con la escritura automática.

(8) Insuficientemente aclarado y estudiado, pero de común aceptación, es el caso de la influencia de determinados "monumentos" o edificios históricos sobre la obra de Louis I. Kahn. Sería muy de agradecer un estudio algo más profundo que los existentes sobre esta cuestión.

(9) Las "vistas", sobre todo de ciudades, tienen origen tardo-medieval; y su estudio entronca con los planos de ciudades. Recuérdese la famosísima vista de Venecia, de Jacopo da Barbari (1500).

(10) En "Los primeros modernos", "The First Moderns", MIT Press, Cambridge, Mass.

(11) Suart, James & Revett, Nicholas, "The Antiquities of Athens Measured and Delineated by J.S. and N.R.", Londres, 1762-1816. Los primeros dibujos se realizan en 1751.

(12) Dinon, Vivant, "Description de l'Égypte", 1809-1822, precedido de "Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte", del mismo autor, en 1802.

(13) Clásicos o góticos, según los proponga l'Ecole o Viollet, incluso l'Ecole o Pugin-Ruskin.

(14) Miméticos hasta el extremo de no distinguirse de los originales, en lo posible, para Viollet. Construidos en un proceso de semejanza, manteniendo la estructura medieval de construcción, para poder dotar de libertad a los trabajadores en la elección de los motivos de ornamento, para Ruskin.

(15) La representatividad mayor de las formas clásicas, elegibles pro ello para edificios de más "rango", y la menor de las formas góticas, consideradas, sin embargo, como más correctas funcional o estructuralmente, da lugar en el Madrid fin de siglo a las iglesias de ladrillo, con estructura gótica o pseudogótica, cuya portada se resuelve con piedra y arcos de medio punto, como ejemplo de lo apuntado.

(16) Habría de achacarse a los defectos de este no-lenguaje la odisea que padece Hector Guimard cuando pretende entrar en l'Ecole y es repetidamente suspendido hasta que, finalmente, rebasa la edad sin haberlo logrado.

(17) El Fletcher y el Choisy, desde luego.

(18) "The Grammar of Ornament", Londres, 1856.

(19) Me refiero al bombardeo formal con modelos medievales, musulmanes, bizantinos, etcétera, que da lugar al eclecticismos.

(20) "Edifices de Rome Moderne", París, 1860.