

Theoria. Mirar la arquitectura

José Ramón Sola Alonso

El mero ver una cosa no nos activa. Todo mirar en un contemplar, todo contemplar en un pensar, y todo pensar en un enlazar, de tal manera que con solo echar una atenta mirada al mundo teorizamos ya.¹

El primer estadio del “Levantamiento arquitectónico” entendido como el mecanismo, consustancial a la arquitectura, para alcanzar su conocimiento y, por tanto, como instrumento propio de la disciplina arquitectónica, lo denominamos *Theoria*, término que procede del vocablo griego *theorein*, y proviene de *theoros* –espectador–, y esta a su vez, derivaba de los términos *thea* –vista– y *horar* –ver–, significando mirar, contemplar, observar, examinar, etc.

Esta palabra fue utilizada por los griegos cuando designaban a una persona relevante para representar a la ciudad-estado o para atestiguar con autoridad un suceso, por lo que su función principal era la de ver y contar. Como

Acceso a Sahagún desde Grajal de Campos por el sur de la villa.



1. GOETHE, J.W., *Teoría de los colores*, Murcia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1999, Prólogo.

el primer acercamiento se debe efectuar bajo la técnica de la *Theoría*, teniendo por objetivo *mirar la arquitectura*

representantes poseían el título de *theoros*, y cuando formaban un grupo se denominaban, *theoria*.

Ruskin empleó esta palabra para designar la percepción de la belleza, “*las impresiones de la belleza.... no son sexuales ni intelectuales sino morales, y para designar la facultad de percibir las ... no hay término más preciso.... que el empleado por los griegos, -teorético-*”, lo que le permite a Godzich usar el término para denominar el ejercicio de la propia facultad como *Theoria*², mientras que Heidegger lo entenderá como “*mirar el aspecto bajo el que aparece lo presente*”.³

Proponemos que el primer acercamiento al “Lugar arquitectónico”, se debe efectuar bajo la técnica de la *Theoría*, teniendo por objetivo *mirar la arquitectura*, aceptando que todo mirar supone una interpretación, que no es posible mirar sin interpretar. Ahora bien cabría preguntarse si existe la posibilidad de un mirar inocente, se trataría de en definitiva de lo que Ruskin planteaba a través del *ojo inocente* y que posteriormente Le Corbusier expresaría, tras su vista a la Acrópolis de Atenas, en términos de que la arquitectura se juzga por los “*ojos que miran, por la cabeza que gira, por las piernas que andan*”⁴, en una sucesión de tiempo y espacio similar a la de la música.

En el primer caso, se debe recordar que durante todo el s. XVIII ya se había investigado acerca de la *óptica* desde el punto de vista científico y filosófico. Se centraba la valoración en que realmente nosotros no vemos la imagen de la retina de forma literal, pues el ojo está sometido permanentemente al bombardeo de impactos físicos que generan muchas sensaciones y estas demandan de la interpretación como instrumento de aprehensión. Ruskin desarrollando esta hipótesis cita al científico Luke cuando indica que: “*cualquier alteración del cuerpo, sino alcanza a la mente; cualquier interpretación*⁵ *que afecta a las partes externas, sino se registra*

2. GODZICH, W., *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 198-199.

3. COLON ROSADO, A., *La filosofía de la técnica*, UPR, 1992, p. 12. Se indica el seguimiento que de este concepto hizo Heidegger en su ensayo “*Ciencia y Meditación*” (1953).

4. AUZELLE, R., BASSEGODA MUSTÉ, B. *El arquitecto*, México D.F., Edita Mexicana, 1972, p. 56.

5. KEMP, M., *La ciencia del arte*, Madrid, Akal, 2000, p. 259. Cita nº 111 RUSKIN, J. “*Pintores modernos*”, parte II, apartado I, Capítulo II, part 1 en *The Works of Ruskin*, Londres, E. Cook y A. Weddenburn, I, pp. 140-141.



Vista de Sahagún desde la cota elevada del Santuario de La Peregrina.



Acceso a Sahagún desde el noreste de la villa.



Acceso a Sahagún desde el norte. En el primer plano la iglesia de San Lorenzo.

el adiestramiento del *ojo* depende directamente de la experiencia del arquitecto, sustanciada en su propia formación cultural



Iglesia de San Lorenzo.

victoriana, este acto posee una dimensión auténticamente espiritual, de reconocimiento del alma.

En el segundo, Le Corbusier, asume que la acción de mirar significa reparar sobre cualquier manifestación o reflexión humana, así sus “ojos miran cualquier cosa que enuncia un pensamiento”⁷.

Debemos reconocer lo que *realmente está ahí* distanciándonos, poco a poco, de las leyes exclusivamente físicas de la percepción, para desplegar toda una investigación sobre el entramado de las complejas relaciones e influencias de lo que *ahí hay realmente*, que se sustanciarán en su contexto, en el conjunto de leyes o principios que han disciplinado el objeto. Ruskin llegará a indicar que “*las cosas que realmente vi iban más allá del mero dibujar*”⁸, negando la exclusiva representación física y orientado la acción hacia su *expresión*.

Parece evidente que el adiestramiento del *ojo* depende directamente de la experiencia del arquitecto, sustanciada en su propia formación cultural. Esta cuestión se desvela en un riquísimo escenario de posibilidades, pues está constantemente recogido más allá de su condición física. Superado el escolasticismo que depositaba sobre el intelecto la responsabilidad de todo progreso en el pensamiento humano, quizás su origen se encuentra durante el humanismo donde ya el napolitano Vico, “*no desprecia la razón, pero sí en cambio la desabsolutiza –que no significa relativizarla–, la destrona del imperialismo idealista cartesiano y la sitúa en la historia, historizándola como todas las demás cosas humanas y –por tanto– en el mismo orden que otras facultades del hombre (los sentidos, la fantasía-imaginación-memoria, el ingenio*

7. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Apostrofe, 2006, p. 165 en el capítulo “Ojos que no ven” Le Corbusier reflexiona sobre la condición de la observación y percepción arquitectónica.

8. LOPEZ RUIZ, J.A., 2011, *ob. cit.*, pp. 3-6. Citando a RUSKIN, J. Pintores modernos (3,87).



Fachada sur de San Lorenzo.

y la razón misma”⁹, expresando como el *ojo del intelecto* al juicio y como el *ojo de ingenio* a la fantasía.

Fantasía e ingenio, como funciones propias de los hombres, serían integradas por Vico mediante una estructura que terminará por postularlas como los soportes en la construcción y el conocimiento del mundo histórico humano¹⁰.

Desde este momento ha sido reformulada permanentemente, así la encontramos bajo diferentes denominaciones durante el primer cuarto del s. XX en los programas docentes de las escuelas de la Bauhaus, donde el *ojo pensante* de Paul Klee¹¹ es entendido como *ojo inteligente* que permite pensar a través de lo que ve, el que posibilita “descubrir la realidad visible detrás de las cosas”¹², y de Vuthemas Vuthlein, en las que Ladovski, a través de su laboratorio de investigación para el estudio de la forma y de la percepción, terminará denominando *el golpe de ojo 13*.

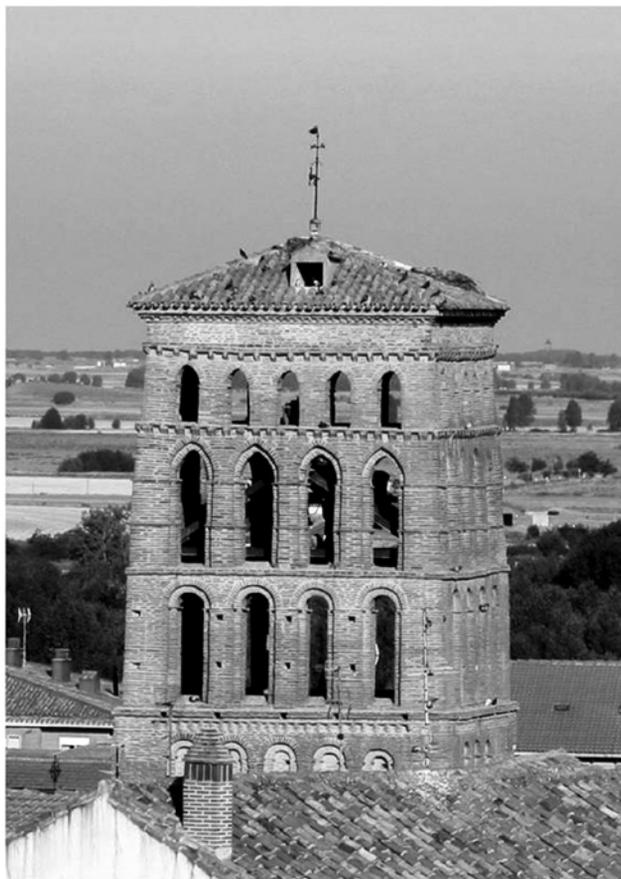
9. SEVILLA FERNÁNDEZ, J.M., “Ingenio, fantasía y razón. La estructura de una ciencia nueva del mundo humano”, en *Tramos de filosofía*, Sevilla, Kronno, 2002. Centro de Investigaciones sobre Vico, p. 34.

10. Las interesantes obras de Vico *Scienza nuova*, referida anteriormente o *De antiquissima*, desde sus planteamientos filosóficos cuenta con numerosos estudios. De forma concreta los conceptos de *Fantasía* y del *Ingenio* son analizados en SEVILLA FERNÁNDEZ, J.M., 2002, *ob. cit.*, pp. 34-42.

11. KLEE, P., *The Thinking Eye*, Londres, Faber&Faber, 1972. Paul Klee fue el responsable del Taller *Teoría de la Forma pictórica* en la escuela de la Bauhaus, primero en Weimar, luego de Dessau entre 1921 y 1931.

12. CHIPP, H., B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 2005, p. 144.

13. MAGENOMEDOV. Capítulo “El laboratorio de psico-técnica del Vhutein, 1927-1930, en *Vhutemas-Vhutein*, Roma, Rizzoli, 1990.



Torre de San Lorenzo. Exterior e interior con cuerpo de campanas.

En los años cincuenta Rudolf Arheim, influido igualmente por las teorías de la Gestalt, reconoce un avance sobre esta posición cuando indica que *“al mirar un objeto, somos nosotros los que salimos hacia él. Con un dedo invisible recorreremos el espacio que rodea, salimos a los lugares distantes donde hay cosas, las tocamos, las atrapamos, recorreremos sus superficies, vamos siguiendo sus límites, exploramos su textura. ... La visión es una actividad creadora de la mente humana. La percepción realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión....ver es comprender”*¹⁴.

En definitiva, reconocemos en este primer acercamiento, sobre esta primera visión, un auténtico discernimiento y actividad arquitectónica, en su doble condición de conocimiento y como estimuladora e iniciadora de la actividad proyectual creadora.

Este *mirar la arquitectura*, es posible que conlleve la pérdida de una cierta inocencia, pero estamos obligados a asumir que aprendemos a *mirar* en el mismo acto que dejamos de *ver*, que la presencia de la arquitectura debe dejar paso a su *expresión*. Estaríamos, en definitiva, en la asunción de la existencia de toda una combinación de diferentes tipos de percepciones, en algo parecido a lo

14. ARHEIM, R., *Arte y percepción visual psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 58-59.

que Riegl denominaba la conciencia del “*observador pensante*”¹⁵, que nos permita reconocer certeramente el “Lugar arquitectónico”, advertir la imagen de la arquitectura, pues como indicaba Heidegger, “*sólo la imagen formada conserva la visión. Pero la imagen formada descansa en el poema*”¹⁶, a lo que apostillaba Norberg-Schulz que la identidad humana consiste en lo que cada cual ha visto y conservado en la “*imagen formada*”. De aquí que la imagen revele un mundo¹⁷.

Por ello, la acción de *mirar la arquitectura* exige un ejercicio de abstención complejo y doble, una primera actitud husserliana de aproximación a la arquitectura en la forma que esta se manifiesta. Por un lado, somos hijos de nuestro siglo, lo que indudablemente nos convierte en portadores de un bagaje cultural proclive a leer la arquitectura desde nuestro tiempo presente, circunstancia que nos puede ceñir el acercamiento a las arquitecturas pretéritas. En segundo lugar, evitando toda expectativa, previamente construida de lo que nos espera, eludiendo la distracción de lo que debe ser ese primer encuentro, liberado de todo pre-juicio. No tenemos derecho a que situaciones previas de cualquier naturaleza, histórica, cultural o simbólica, nos hurte la razón de toda nueva experiencia arquitectónica. “*Yo no busco, encuentro*”¹⁸, aseveraba Picasso, sosteniendo una clara actitud moderna. En definitiva el “*arte de encontrar*”¹⁹ ya expresado por Vico para la edad del *ingenio* que asignaba a la juventud, y que no nosotros interpretamos en la actitud de vitalidad y lozanía de ese primer encuentro arquitectónico.

15. RIEGL, A., 1994, *ob. cit.*, p. 68.

16. NORBERG-SCHULZ, C., 2005, *ob. cit.*, p. 231.

17. Ídem.

18. WIDMAIER PICASSO, O, *Pablo, Picasso: Retratos de familia*, Madrid, Algaba, 2003, p. 35, Nota nº 1 Picasso “Lettre sur l’Art, Ogoniok, Moscú, nº 20, 16 de mayo de 1926, traducido del ruso por C.Motchoulskky, en Fonnes, nº 2 febrero de 1930. También en MARCHÁN FIZ, S., *Las vanguardias en las artes y la arquitectura, 1900-1930*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 354, FRAMPTON, K., *Estudios sobre cultura tectónica*, Madrid, Akal, 1999, p. 35, etc.

19. LÓPEZ BRAVO C., 2003, *ob. cit.*, p. 69. Nota 97 VICO, G. Autobiografía, p. 97-98. Vico desarrolla el esquema clásico de los desarrollos humanos aprender, juzgar y razonar, asignándolas respectivamente como los resultados de la Tópica, Crítica y del Método. Por este motivo cualquier situación en un sistema de aprendizaje debe comenzar por la *tópica* que se alcanzará desde el *ingenio*, antes de abordar la Crítica, el juicio de las mismas.

Lo contrario supondría la búsqueda, inquietud que dirigiría nuestras acciones a registrar la arquitectura pasada y volver a encontrar lo sabido desde la arquitectura presente, percibiendo no lo que es, sino lo que esperamos ver²⁰.

En este primer encuentro de comunión e intimidad con la arquitectura, su única exigencia es la de estar atento a lo que nos trasmite, estar en permanente estado de recepción. Se trataría de escuchar²¹, de estar a la escucha²² con el fin de desvelar y no de hablar, de acometer un acto de lectura²³, de discencia sobre la nueva lección²⁴ que la arquitectura nos ofrece. Se abunda en la concreción de los términos expuestos, en sus correspondientes notas a pie de página con el fin aportar la riqueza y colorido de sus contenidos. En definitiva, se propone abordar la acción del reconocimiento en una actitud similar a la dictada por Quevedo en forma del soneto de la Torre de Juan Abad²⁵,

20. NORBERG-SCHULZ, CH., 1998, *ob. cit.*, p. 126.

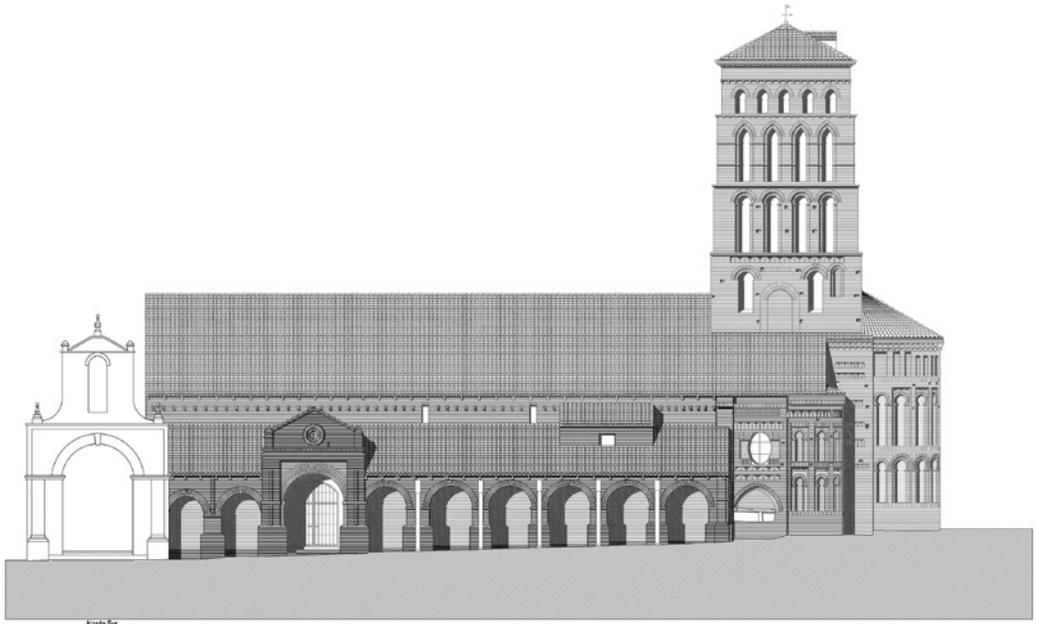
21. MONTES, E., *La tradición hermética en la filosofía del renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria. Capturado el 22 de febrero de 2009, <http://www.gobiernodecanarias.org>, IES Siete Palmas. Rememorando a la corriente desarrollada en Grecia en los siglos VII y VI a.C., por los *acusmáticos*, los que escuchan. Ésta corriente terminará siendo recogida por los místicos encontrado en el *silencio* el camino hacia el conocimiento.

22. DRAE. *Diccionario de la Lengua Española*. Edición 2001 “(De escuchar). 2. f. Acción y efecto de espiar una comunicación privada: 5. f. Ventana pequeña dispuesta en las salas de palacio donde se tenían los consejos y tribunales superiores, para que pudiese el rey, cuando gustase, oír sin ser visto lo que en los consejos se votaba; 7. m. Centinela que se adelanta de noche a la inmediación de los enemigos para observar sus movimientos.

23. Ídem, (Del b. lat. *lectūra*). 1. f. Acción de leer, 3. f. Interpretación del sentido de un texto; 5. f. Disertación, exposición o discurso; 7. f. Cultura o conocimientos de una persona;”

24. Ídem, *Del lat. lectio, -onis*. “2. f. Inteligencia de un texto, según parecer de quien lo lee o interpreta, o según cada una de las distintas maneras en que se halla escrito. 3. f. Instrucción o conjunto de conocimientos teóricos o prácticos que da a los discípulos el maestro de una ciencia, arte, oficio o habilidad que la arquitectura nos brinda”

25. Soneto desde la Torre de Juan Abad. Quevedo propone un homenaje a la lectura sosteniendo un diálogo con los maestros de la literatura, con los pensamientos de los autores del pasado, que aunque desaparecidos son ya eternos por sus obras. Pasado, presente y futuro, tres estadios temporales, se encuentran en forma de conversación con los difuntos (pasado), quienes hablan a través de sus obras a un *lector* que escucha con sus *ojos* (presente), salvaguardando su eternidad (futuro).



Asalto Sur

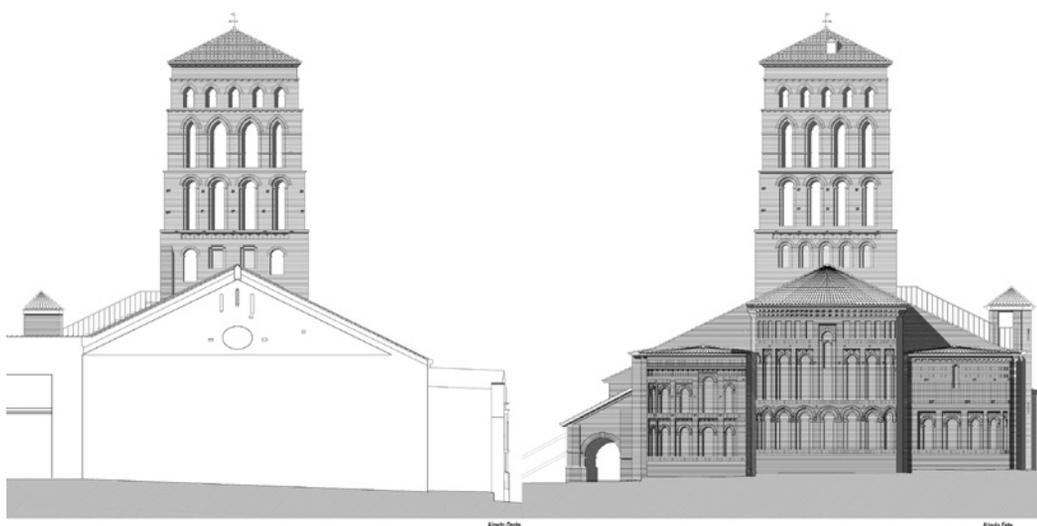
*“Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos...”²⁶*

*Representación arquitectónica de
la fachada sur de San Lorenzo.*

donde el “Lugar arquitectónico”, la arquitectura pasada o presente, pero siempre abierta, nos dicta una lección que debemos *escuchar* mediante su *lectura*, circunstancia que *enmendará* o *fecundará* nuestra aptitud arquitectónica, pues al *sueño de la vida* habla despierta.

En este encuentro, se debe ir anotando de forma ordenada aquellas cuestiones que detectamos en el ámbito de la propia disciplina arquitectónica (el lugar, la implantación, el espacio, su aprehensión física y perceptiva, el material, las formas y su expresión, las relaciones entre las partes, la construcción, la luz, el color, las lesiones, heridas, cicatrices, vacíos, lagunas, etc.). En definitiva, todas aquellas cuestiones que emanan directamente de la primera percepción arquitectónica.

26. QUEVEDO, F., *Antología poética comentada*, Madrid, Edaf, 2004, pp. 147-148.



Representación arquitectónica de la fachada oeste y este de San Lorenzo.

Los arquitectos debemos irnos abriendo al “Lugar arquitectónico” que nos recibe pues la imagen que podamos conseguir aprehender, “*conserva lo que se ha visto y es, por tanto un recuerdo*”²⁷, en un proceso ya reconocido en el esquema conceptual de Ruskin entre verdad y recuerdo, para que, en su presencia y en su remembranza, podamos finalmente iniciar un primer período de reflexión que nos permita instrumentalizar un proceso de síntesis sobre todo lo observado, planificar futuras visitas, resolver las dudas que se vayan generando y nuevamente iniciar el mismo proceso.

Este ejercicio de cierto autismo cultural, de *tabula rasa arquitectónica*, es tan exigente como gratificante, pues la capacidad de poder *descubrir*, introduce toda una serie de variables que acrecentarán nuestra ansiedad arquitectónica sobre el edificio y el lugar, constituyéndose como el primer estímulo de todo proceso creativo.

27. NORBERG-SCHULZ, C., 2005, *ob. cit.*, p. 231.