

Prólogo

Se reúnen aquí seis artículos publicados en la revista *Informes de la Construcción* a partir del mes de enero de 1968. El tema había sido preocupación mía desde muchos años atrás, por haber realizado trabajos de ingeniería en las cercanías de alguno de los acueductos, y ya en 1949 había publicado en *Archivo Español de Arqueología* un artículo sobre la «conducción de aguas romana de Sexi (hoy Almuñécar)». Recientemente he tenido una actuación intensa y directa en la restauración y consolidación del acueducto de Segovia, obra que ha tenido buena y mala prensa, más mala que buena, pero que se desarrolla actualmente por sus pasos previstos y contados en el proyecto correspondiente.

Al reunir estos artículos, cuyo texto no ha sufrido modificación, la dirección de la revista me pide un prólogo de presentación, y como su aparición uno a uno ha sido premiosa e irregular por culpa exclusivamente mía, quiero para remate demorar lo menos posible este encargo, dando descanso a los realizadores de la revista en el esfuerzo continuado de empujar a los autores hacia la letra de molde.

Por estos motivos he utilizado un trabajo en curso, aprovechando el acueducto romano, que se caracteriza por su sencillez magnífica, resultando ejemplar para el planteamiento de cómo abordar del modo más general las relaciones del hombre con una obra artística, aunque refiriéndonos de origen a la obra arquitectónica. Partimos del supuesto, que por ahora dejamos como tal, de la existencia en todo acto humano de una raíz estética sea el acto *teórico*, *práctico* o *poético*. Distinguimos en lo artístico de la obra lo estético, lo cual en cierto modo es revalorizar la etimología de los términos, y damos a lo estético su carácter más general, ya que, en nuestro supuesto, si lo estético no aparece en la obra es que se ha malogrado, o resulta tan reducido que ha quedado oculto por otros aspectos. Y esta consideración nos encauza en el método preciso para abordar la cuestión que nos hemos planteado, pues vamos a analizar los aspectos de toda obra arquitectónica, teniendo a la vista nuestro acueducto, es decir, poniéndolo, en frente *como ob-jec-tum*, o mejor, *poniéndonos nosotros ante él*. La premura a que hacemos alusión al comenzar va a acentuar el carácter de provisionalidad de los resultados, ya que nuestra meta lejana es nada menos que obtener un cuestionario para poner a prueba las distintas teorías que tratan de la estética de la Arquitectura y quizás llegar a unas ciertas precisiones en la esencia de la cosa estética. Para esto se necesitaría llegar en nuestro análisis a desgajar sus distintos aspectos utilizando las coyunturas naturales, de tal modo que cobren una cierta independencia, pero no en abstracción, lo cual requiere insistir en rodeos cada vez más apretados, aunque no es nada perjudicial, que el primero se ciña a la presión de cierta urgencia, pues las deficiencias e inexactitudes que son irremediables pueden tener siempre rectificación posterior sin consecuencias lamentables, vivencia ésta muy grata para un

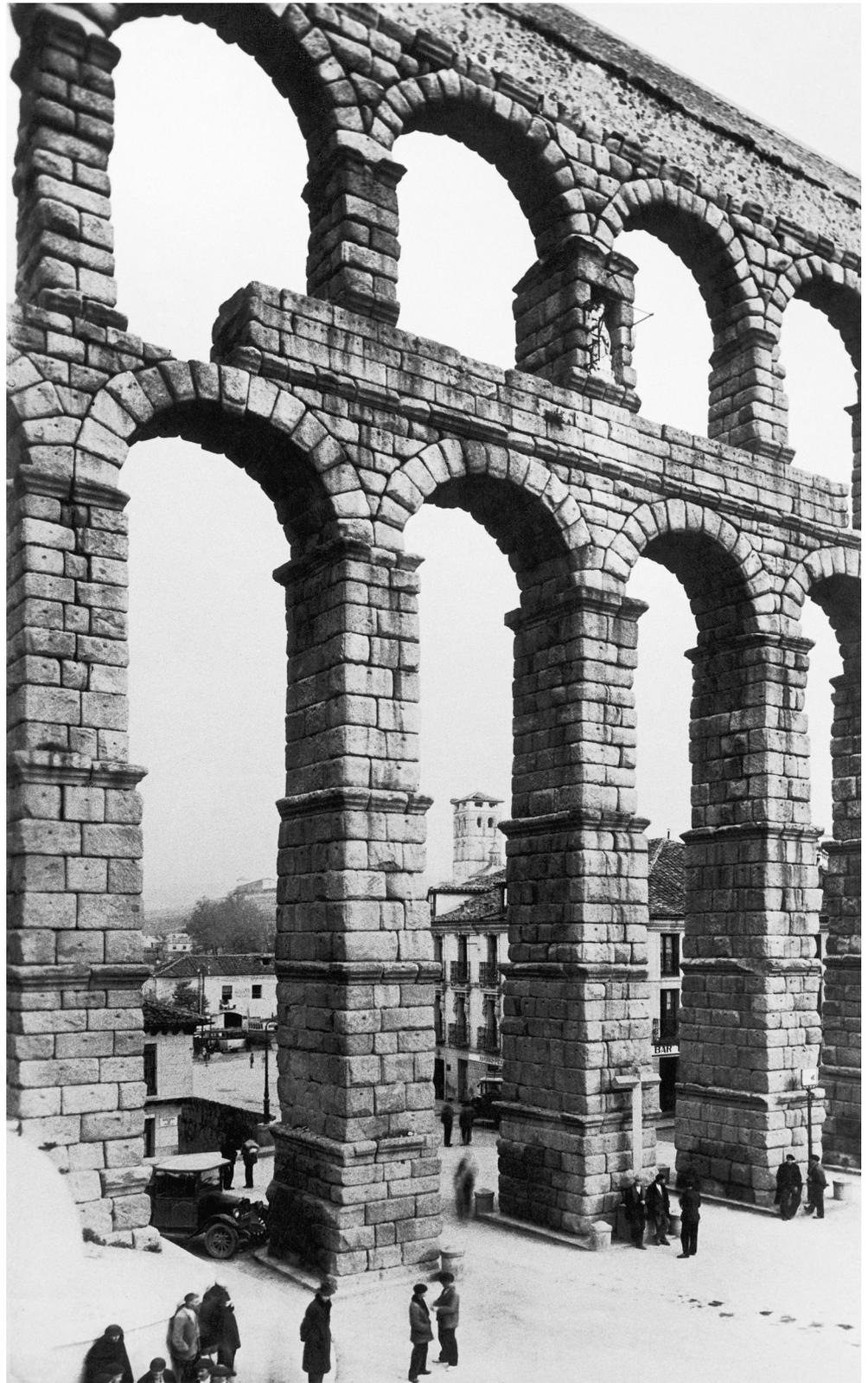
constructor de estructuras, donde el rectificar después de una realización no es tan sencillo.

El primer aspecto con que nos aparece la obra es como *objeto físico*: amontonamiento ordenado de piedras regularizadas que no son volúmenes sino masas que pesan. Es preciso destacar desde el principio esta cualidad física del pesar, para tenerla en cuenta no como cualidad negativa, servidumbre de lo arquitectónico, sino como cualidad positiva de encaje en lo cósmico, donde la obra queda sometida a las acciones meteóricas y regida por las leyes físicas, pero además en *relación de homogeneidad con lo humano*. Tenemos un cuerpo y la obra tiene corporeidad y también nos regulan las leyes físicas. En este mismo sentido tenemos otra condición impuesta por la obra al desarrollarse en tres dimensiones, que nos obligan a compenetrarnos con ella, desplazándonos en torno y dentro para aprehenderla adecuadamente, pues entonces las longitudes se convierten en distancias y los ritmos de sus volúmenes vibran al adecuarse al tiempo de nuestro caminar. La obra arquitectónica no es perspectiva, ni siquiera una superposición infinita de ellas con gradación de importancia, hay un aspecto físico único donde está la unidad total de la obra.

Y esta unidad es además de total, previa, pues si particularizamos en la realidad física de la obra nos vamos a encontrar que nuestra obra arquitectónica es un *objeto artificial*, lo cual para un griego sería una cualidad perturbadora, pero a nosotros nos va a proporcionar un aspecto positivo. La obra no emergió por naturaleza sino que debe su existencia a un plan, un principio aparte de la *fisis*, que estuvo en la mente del hombre que la proyectó imaginando todas sus cualidades físicas, entre las cuales su geometría, que incluso pudo haberla definido en su iconografía representada en planos. Esta geometría previa es el objetivo de nuestra contemplación desde diversas perspectivas, pues es preciso que nos adueñemos de la corporeidad de la obra, la cual se nos puede escapar diluida en superficies externas y volúmenes interiores. En el caso del acueducto, la corporeidad manda y se destaca rotundamente.

La obra ha ido siendo *finalidad* primero, *intención* después y por último *término* de un acto poeyético colectivo, entre cuyos participantes se destacan el promotor y creador o inventor de la misma, y este aspecto de la potencialidad que se actualiza debe estar siempre presente en nuestra relación con ella. Este *status nacens* debe actualizarse en la recreación por parte del contemplador que la disfrute, pues la obra pone en comunicación humana a ambos personajes, pudiendo el segundo de ellos ser el mismo, en general los mismos, para los cuales fue destinada, o bien cambiar por ser distinta la utilidad que les reporta.

Queremos insistir sobre este carácter de *utilidad* que aparece esencial en la obra de arte, pues normal y arbitrariamente se escamotea, dándole un tono negativo y enfrentándole con el disfrute estético como incompatibles y contrarios. Toda producción estética de cierta envergadura, sea pictórica, escultórica, y no digamos arquitectónica, ha sido encargada a su autor mediante contrato más o menos formal que regula un estipendio; así pasó con «La Cena», de Leonardo, o con el «Moisés», de Miguel Ángel, y aun cuando el autor se permita el lujo de producirla por su cuenta, lo cual es fácil por ejemplo, en la obra literaria siempre es de una utilidad presente o futura para él mismo. En último término, la utilidad puede estar en el ejercitarse o en el



considerarse único propietario de su obra. No hay necesidad de recurrir a la visión actual de las buenas inversiones que son las adquisiciones de obras artísticas. Pero mirando sin prejuicios resulta más útil un templo que un acueducto, pues sin el empleo lujoso del agua que éstos transportan se ha pasado la humanidad durante una gran parte de su existencia, pero desde sus primeros tiempos ha tenido necesidad de construcciones culturales para ponerse en relación con la divinidad.

Decíamos que la obra de arte establece necesariamente una comunicación humana que se desarrolla a lo largo del tiempo, teniendo así *realidad histórica* y como tal abierta siempre hacia el futuro para sucesivos enriquecimientos por las generaciones que van pasando por ella, pero también a la destrucción por las acciones meteóricas y el vandalismo de sus utilizadores que la convierten en objeto de uso indebido, hasta el caso extremo de convertir sus sillares en cal para nuevas construcciones. Esta menesterosidad de la obra nos obliga a cuidarla, intervenir para compensar la pérdida de cualidades resistentes; en lo mínimo asegurar su estabilidad, que es la última expresión de su corporeidad, como también la nuestra estar en pie, pues en horizontalidad reposaremos bajo la tierra. En nuestra intervención máxima podemos devolverle su prístina realidad, como es el caso en la Stoa de Atalo en Atenas, donde se ha restituido el monumento a sus condiciones iniciales, permitiéndonos sumergirnos en el ambiente material inmediato de los griegos que la utilizaban. A pesar de las protestas de los detractores de esta obra, que son los más entre los que opinan de ella, creemos que es el esfuerzo más logrado para acercarnos a los griegos, recogiendo un aspecto por mínimo que sea de la ciudadanía de Atenas, que es el modo más auténtico de reconquistar nuestro pasado.

La comunicación se establece porque el autor se expresa en su obra, ésta es en parte un autorretrato, y queda en ella como el faraón en su tumba, acompañado de representaciones de las cosas que la han rodeado en vida, pero estas representaciones son simbólicas y es preciso una hermenéutica para descifrar el *mensaje* que nos transmiten, tanto más difícil cuanto más alejados estemos de su origen. Es preciso un gran esfuerzo intelectual para captar el contenido que hay depositado en las formas, en los símbolos, en los detalles decorativos. El idioma en que están escritos precisa de una semántica y una semiótica complicada. Se ha dicho siempre que la Arquitectura es el arte que refleja de modo más fiel el *espíritu de una época* y esto aparentemente está en contradicción con la rigidez de su materia y con la abrumadora cantidad de medios materiales que hay que movilizar en energía y dinero, por ejemplo, para plasmar cualquier obra. Pero precisamente tenemos aquí una nueva relación de homogeneidad con nosotros mismos, la disyunción fondo-forma que desde distintos aspectos aparece en la evolución de la Estética novecentista y perdura en la del presente siglo, hay que desterrarla al ponerla en correlación con nuestra unidad funcional de alma y cuerpo. Y esto refuerza lo que ya habíamos advertido, el homogeneizarnos con la obra a través de las leyes físicas que sirven para ésta y para nuestro propio cuerpo, pues en el esforzarse del hombre para llegar desde la concepción de la idea a su materialización definitiva, moviliza una energía que pone en tensión su ánimo, tensión que sólo se aquieta en el logro definitivo, y éste es precisamente el equilibrio entre fuerzas materiales, consustancial a lo arquitectónico. Obtenemos por un lado equilibrio de la

materia y por otro serenidad en el ánimo, habiendo traspasado algo biológico nuestro a lo cósmico.

La obra permanece y queda *ofrecida a nuestros sentidos*: al de la vista, que puede apreciar sus líneas, superficies y volúmenes, y en colaboración con el del tacto su corporeidad, al sentido del equilibrio que coteja su estabilidad, al kinestésico que regulará nuestros recorridos de penetración, que nos llevarán si hay compenetración a una cenestesia positiva. La arquitectura es el arte que más sentidos ejercita, primero su autor ha de «poner sus cinco sentidos» en tensión para moldear imaginativamente la obra, y lo mismo ha de hacer el contemplador si quiere aprehenderla plenamente. Nos aparece otra vez la relación intersubjetiva y ahora de modo más próximo poniendo en relación directa los órganos sensoriales de ambos, los del creador preparan los campos perceptivos, para que pueda captarlos el contemplador recreando la obra en su totalidad. Pero en la obra no se depositan sentimientos, los cuales brotan en cada ocasión de las percepciones encauzadas por la inteligencia sentiente llegándose así a un consentimiento indirecto, lo cual, entre otras cosas, invalida la teoría estética de la empatía (*emfühlung*), con sus influencias sucesivas desde el espectador a la obra y de ésta, que no puede retener sentimientos, al espectador.

Creemos que el consentimiento estético entre autor y espectadores inagotables, está montado sobre la estructura elemental del mecanismo humano de impresión-expresión que condujo espontáneamente a la obra dando además su fruición inicial del creador de algo real, y después cada vez que lo expresado en la obra produce impresión estética en un espectador, a ésta le acompaña la fruición correspondiente a haber aprehendido una realidad. Esta realidad física artificial que es la obra resulta así fuente inagotable de estos sentimientos de placer y dolor como los calificaría Kant, donde el contemplador se sumerge con una satisfacción desinteresada, exenta de apetito como corresponde a una finalidad sin fin.

Sirva este prólogo, que es de un trabajo sobre acueductos de puente, nunca tan ceñida la metáfora, hacia futuras aclaraciones y aplicaciones del programa que enuncia, previa la corrección de sus deficiencias e inexactitudes. Y quiero terminar dando las gracias a los Editores de la Revista por su consumada paciencia, a todos los que me han suministrado datos y fotografías, en especial a mi amigo el profesor García Bellido, que me ha puesto en la pista de algunos de los acueductos, y a Xavier Zubiri cuya amistad y magisterio son mis dos más firmes pilares para edificar en lo teórico.

