

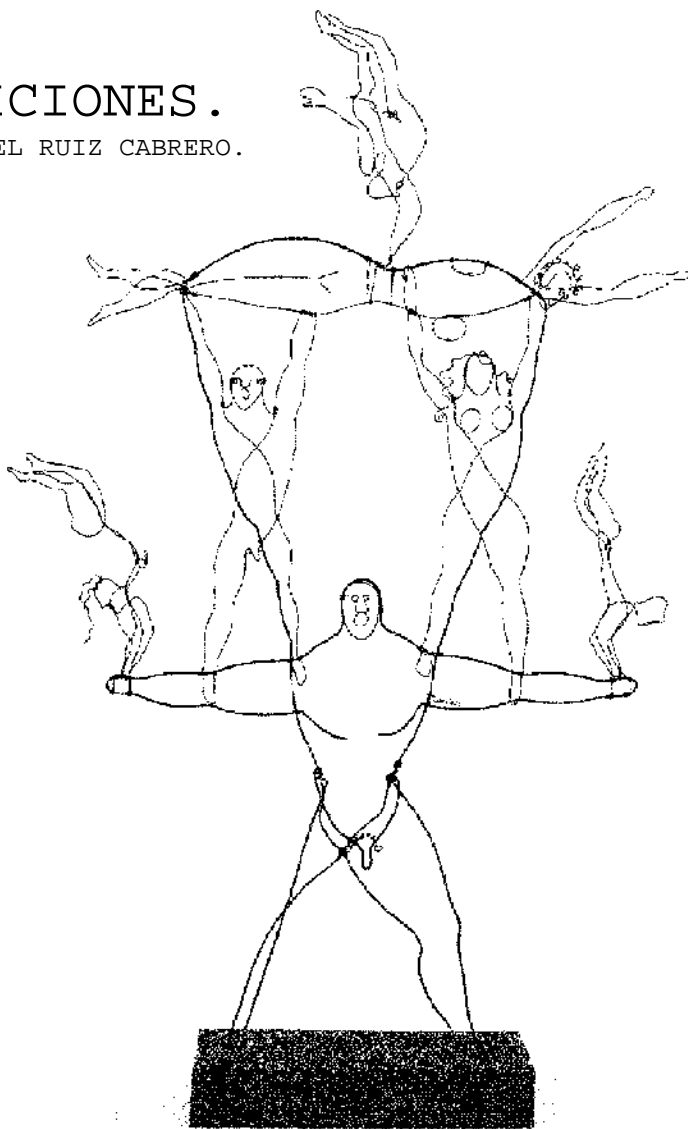
1994. 17

M. MANSILLA, ROJO, TUÑÓN.

CIRCO

ADICIONES.

GABRIEL RUIZ CABRERO.



Aunque ya era un hombre viejo se incorporó con energía. Llevaba dos meses con aquel entusiasmo; desde que las carretas comenzaron a bajar de la exedra de Cercadilla las columnas y los capiteles. Avanzó a ciegas entre las altas filas de olorosa madera tallada hasta llegar a la pileta de piedra. Sumergió la cabeza en el agua fría y la absorbió por la nariz para limpiarla y despejarse deprisa. Sin secarse, sintiendo el rigor del invierno cordobés en la cara y en los miembros, caminó hacia el muro despertando al paso, con la punta de su vara de alarife, a los dormidos capataces que yacían como descoyuntados entre los grandes sillares de piedra franca.

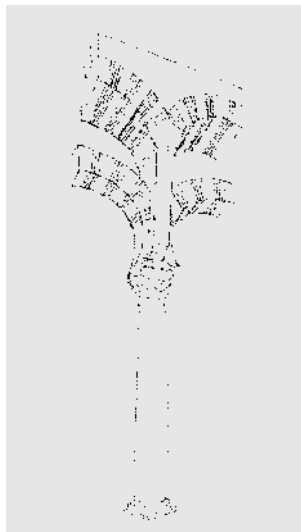
Quería subir al muro antes de que la primera claridad asomara tras el río, antes de que el imán llamase a la primera oración rompiendo el silencio de la noche que le parecía inocente, virgen aún de religiones.

Se deslizó silencioso por el adarve del muro de la sala de oración tan nuevo que rezumaba todavía las aguas de la cantera.

Al llegar al extremo occidental del muro nuevo torció a la izquierda caminando sobre el antiguo cierre del tememos. Iba sonriendo en la obscuridad pensando quien le odiaría más si los altos beréberes de la guardia del príncipe omeya, que le miraban taciturnos desde las almenas del palacio conquistado o los canteros cristianos que abajo, al otro lado del muro obedeciendo sus órdenes, desmontaban la iglesia de San Vicente despreciándose por traidores.

Al llegar al lienzo del sur, repitió los gestos de todas las noches; envolviéndose en su, aunque gastada, rica túnica de lana cruda se sentó bajo la sombrilla que a estas horas de nada le protegía. Allí en su sitio predilecto esperó la salida del sol. A los pies del muro el terreno caía suavemente hacia el río y aunque la noche sin luna era oscura reconocía las tiendas de

Mezquita de Córdoba. Dibujo del autor.



herramientas, los acopios de maderas que habían bajado por el río desde Cazorla, las montañas de ladrillos y los calerines con sus ardientes bocas iluminando a su alrededor. De los arenales industriales le llegaban los insultos de los capataces y las bromas en el más soez de los lenguajes: el bajo latín de imperio antiguo.

Como un anuncio de la salida del sol tuvo un escalofrío. Luego el cielo empezó a lucir colores inverosímiles y los pájaros rompieron a cantar enloquecidos.

Repitiendo el juego de todos los días, se abstuvo de mirar hacia la mezquita naciente, hasta que el sol hubiese mostrado la mitad de su esfera. Entonces tan excitado como la primera vez, giró lentamente su cabeza: la sala hipóstila se mostraba como sorprendida por el sol; a medio levantarse su diez docenas de columnas.

El arquitecto, imposible el antiguo gozo de la construcción nueva, había descubierto la riqueza de la combinatoria, el placer de usar tesoros antiguos, de girar las cornisas y añadirles nuevas labras. Como quien arma collares con pulidos nácares, escogidos con mimo

entre las aguas claras de la ribera, así levantaba él la nueva sala. Confundiéndose la construcción con la destrucción, el armado de los arcos nuevos con el desmonte de los muros de las iglesias conquistadas, nacía la fábrica sagrada.

Durante cuarenta días el arquitecto había disfrutado del arte de la combinatoria, al servicio de su patrón mahometano (igual que antes él y su padre y el padre de este lo había hecho para el guerrero godo).

Hoy comprobaba el acierto de su procedimiento: había empezado por establecer la ley del replanteo; un plano teórico a una distancia precisa del suelo: la cara superior de los cimacios. Dos mundos distintos del plano hacia abajo y del plano hacia arriba. Por abajo para alcanzar el plano, había combinado cuatro piedras precisas y reaprovechadas, distribuidas compensando sus tamaños en ciento veinte conjuntos, equilibrando las alturas de todas; una basa, un fuste de granito o mármol, un capitel labrado con sabiduría perdida y una piedra en potente tronco de pirámide invertida y de origen inmemorial: el cimacio.

Por encima del cimacio este un mundo nuevo una invención inesperada; el juego magnífico de los arcos desnudos saltando en el aire de columna a columna. Arcos de entibo en herradura y enjutas libres y sobre ellos, arcos de medio punto bajo las largas canales de desagüe.

El viejo arquitecto de estirpe romana contemplaba gozoso los arcos a medio montar o a medio destruir ceñidos por el alto cinturón de los cerramientos del tememos atados en su mitad por el muro nuevo. No añoraba la época, en la que los maestros de sus maestros, aún podían encargar columnas y capiteles a las lejanas gentes de Siria y Egipto. Piezas de todos los mármoles que venían en barco a través de estables compañías de importación. Algo más añoraba las canteras abiertas que antaño proporcionaban la labra in situ de fachadas enteras. Pero se había acostumbrado a componer con lo

existente; ya que no se podía inventar con labras nuevas copias de las anteriores, la arquitectura se inventaba componiendo con piezas sueltas, tomadas de edificios de la antigüedad en ruina.

El arquitecto que construyó la mezquita de Abderramán, hispano-romano que había trabajado antes para clientes de la aristocracia visigoda, pertenecía a esa tradición arquitectónica que en toda la cuenca del Mediterráneo se desarrolló cuando la caída del imperio romano rompió las líneas comerciales marítimas. En Bizancio, en Italia, en África y en España, renunciaron a las piezas labradas en cualquier cantera y recurrieron a la reutilización de piezas valiosas.

La teoría de la composición se alteró substancialmente con esta nueva técnica de construcción.

La composición se convirtió en el arte de escoger y acopiar labras y piezas antiguas para luego combinarlas en conjunto. Se valoraba la riqueza matérica de cada pieza, la belleza de sus labras, el prestigio del edificio de donde se toman y la argucia variada y sugerente de la combinación.

VENECIA: PIEDRAS ANTIGUAS

En su libro "The Stones of Venice" John Ruskin, tras los dos capítulos primeros en los que centra ideológica e históricamente su trabajo, acomete en los siguientes el análisis de una serie de edificios concretos. Estudia el progreso del arte veneciano, desde sus orígenes hasta el origen de su decadencia. De este bello libro tan literario y moral en su visión de la arquitectura, interesan aquí las páginas en que estudia una técnica de construcción y composición: la reutilización de piezas antiguas.

En el capítulo tercero "Torcello", estudia su catedral y se entretiene en el análisis del púlpito porque el arquitecto lo levantó con piezas labradas de un templo anterior:

...«Now these blocks, or at least those which adorn the staircase towards the aisle, have been brought from the mainland; and, being of size and shape not easily to be adjusted to the proportions of the stair, the architect has cut out of them pieces of the size he needed, utterly regardless of the subject or symmetry of the original design. The pulpit is not the only place where this rough procedure has been permitted; at the lateral door of the church are two crosses, cut out of the slabs of marble, formerly covered with rich sculpture over their whole surfaces, of which proportions are left on the surface of the crosses; the lines of the original design being, of course, just as arbitrary cut by the incisions between the arms, as the patterns upon a piece of silk which has been shaped anew. The fact is, that in all early Romanesque work, large surfaces are covered with sculpture for the sake of enrichment only; sculpture which indeed had always meaning, because it was easier for the sculptor to work with some chain of thought to guide his chisel, than without any; but it was not always intended, or at least not always hoped, that this chain of thought might be traced by the spectator. All that was proposed appears to have been the enrichment of surface, so as to make it delightful to the eye; and this being once understood, a decorated piece of marble became to the architect just what a piece of lace or embroidery is to a dressmaker, who takes of it such portions as she may require, with little regard to the places where the patterns are divided. And though it may appear, at first sight, that the procedure is indicative of bluntness and rudeness of feeling, we may perceive, upon reflection, that it may also indicate the redundancy of power which sets little upon its own exertion. When a barbarous nation builds its fortress-walls out of fragments of the refined architecture it has overthrown, we can read nothing but its savageness in vestiges of art which may thus chance to have been preserved; but when the new work is equal, if

not superior, in execution, to the pieces of the older art which are associated with it, we may justly conclude that the rough treatment to which the latter have been subjected is rather a sign of the hope of doing better things, than of want of feeling for those already accomplished. And, in general, this careless fitting of ornament is, in very truth, an evidence of life in the school of builders, and of their making a due distinction between work which is to be used for architectural effect, and work which is to possess an abstract perfection; and it commonly shows also that the exertion of design is so easy to them, and their fertility so inexhaustible, that they feel no remorse in using somewhat injuriously what they can replace with so slight an effort.»...

Aparte las bellas y calurosas reflexiones morales del autor, este texto tiene el valor de describir una técnica constructiva: la utilización de piezas tomadas de la antigüedad para ser incorporadas a las fábricas nuevas labrándolas sobre las labras primitivas. Ruskin además de explicar sus ventajas prácticas, acepta la "validez moral" de esta técnica, (siempre que el trabajo nuevo sea igual o superior al antiguo).

En el cuarto capítulo "Murano", como si sus referencias a la técnica de las piedras relabradas no hubieran sido suficientes, vuelve al tema:

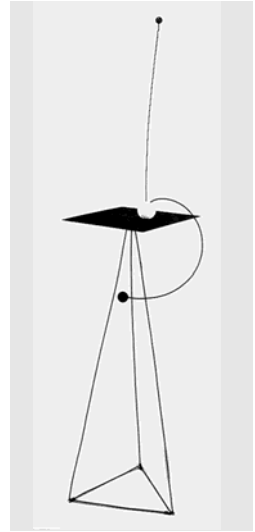
...«Above the first story of the apse runs a gallery under open arches, protected by a light balustrade This balustrade is worked on the outside with mouldings, of which I shall only say that they are of exactly the same school as the greater part of the work of the existing church. But the great horizontal pieces of stone which form the top of this balustrade are fragments of an older building turned inside out. They are covered with sculptures on the back, only to be seen by mounting into the gallery. They have once had an arcade of low wide arches traced on their surface, the spandrels filled with leafage, and archivolts enriched with

studded chainwork and with crosses in their centres. These pieces have been used as waste marble by the architect of the existing apse. The small arches of the present balustrade are cut mercilessly through the old work, and the profile of the balustrade is cut out of what was once the back of the stone: only some respect is shown for the crosses in the old design, the blocks are cut so that these shall be not only left uninjured, but come in the centre of the balustrades.

Now let the reader observe carefully that this balustrade of Murano is a fence of other things than the low gallery round the deserted apse. It is a barrier between two great schools of early architecture. On one side it was cut by Romanesque workmen of the early Christian ages, and furnishes us with a distinct type of a kind of ornament which, as we meet with other examples of it, we shall be able to describe in generic terms, and to throw back behind this balustrade, out of our way. The front of the balustrade presents us with a totally different condition of design, less rich, more graceful, and here shown in its simplest possible form. From the outside of this bar of marble we shall commence our progress in the study of existing Venetian architecture.»...

Ruskin profundiza y explica la actitud de quienes así construían. El valor que atribuían a las piedras antiguas, que no solo eran útiles por su tamaño, sino valores por su calidad matérica y el prestigio de su origen y su labra antigua. Estudia la intención con que las relabraban, para dotarlas de significado en su nuevo destino, conservando la labra antigua en la medida de lo posible y de modo que esta quede incorporada al trabajo nuevo. Y averigua el significado que tiene usar piedras de la antigüedad romano cristiana y la condición de frontera entre dos épocas, el imperio de Roma y el nacimiento de los reinos cristianos en Europa y la importancia que en un momento de cambio tuvo la técnica descrita.

Little Fall with Counterweight. A. Calder. 1930.



NUEVA YORK: ESCULTURAS MODERNAS

En los museos de Nueva York están los ejemplos primeros de una técnica compositiva que, desde los años diez de este siglo hasta ahora, ha tenido gran predicamento: la composición por suma de piezas distintas, a veces contradictorias.

En el MOMA se encuentra un ready made de Duchamp: un taburete con una parte de una rueda de Bicicleta encima. Se trata de una copia hecha en los años 50 del original de 1917.

También en el MOMA y en el Guggenheim está Brancusi, y Calder está en el Whitney.

En 1927 Alexander Calder hace The Brass Family. Con la técnica aprendida en su circo (un saludo). Dobra alambres en forma de atletas musculosos, que se sostienen en el aire como columnas y dinteles de una construcción sin peso que se sujeta al pedestal más abstracto posible: un paralelepípedo negro.

En 1930 Alexander Calder con Little Ball with Counterweight alcanzaba uno de los objetivos que como escultor "moderno" se

había propuesto: superar la servidumbre del pedestal.

Como otros escultores de su época encontró la solución al convertir el pedestal también en escultura. Con el tiempo encontraría otras soluciones, como colgar las esculturas. Son estas soluciones de que estamos hablando, soluciones técnicas; colgar, apoyar, pero la escultura *Little Ball with Counterweight* alcanza esa independencia del pedestal sobre todo por la fuerza expresiva que contiene la chapa de hierro. La cual, al representar un plano de abstracción, referencia al plano infinito y sin masa, se convierte en el elemento central y sustentante del todo; de modo que la base piramidal de alambre parece colgar del plano de chapa más que sostenerlo.

Puede establecerse una analogía entre este plano simbólico de Calder y el plano de replanteo de la Mezquita de Córdoba: aquel que igualando la altura de todos los cimacios, permite que por arriba, se desarrollen todos los arcos con sus dovelas alternadas de piedras y ladrillos, y por debajo se compongan, por escogida adición, el conjunto de piedras vistas; basa, fuste, capitel y cimacio.

Con intensidad escoge Calder las esferas de colores y establece el equilibrio de pesos en un conjunto móvil de líneas y arcos. Con intensidad e intención semejantes el arquitecto de la mezquita trazó los arcos dobles y equilibró los pesos y buscó, con sus colores y formas, que resultaran ágiles y livianos.

Las esculturas de Brancusi se transformaban con los años. Si hubiera vivido más tiempo tal vez las habría cambiado o bien retocándolas como hizo con *Rey de Reyes* o bien recomponiéndolas de otro modo como hizo con *Adán y Eva*. Las esculturas también cambiaban de nombre con el tiempo, según las sucesivas composiciones revelaban identidades distintas.

Cada pieza tenía un origen, una se inspiraba en una muestra que tenía el artista, otra en un tornillo de madera guardado por Brancusi, otras en esculturas africanas, muchas procedían de las

Adán y Eva. Brancusi. 1921.



La Bruja. Brancusi. 1916.



condiciones matéricas y estructurales del trozo en bruto donde se labraba la figura: las ramas de un tronco o la dirección de la veta.

Adán y Eva está compuesta por dos esculturas; Eva de formas redondeadas y vitales descansa sobre Adán de más angulada dureza.

Eva fue tallada en 1916 y retocada en 1920 y 1921.

Adán proviene de una escultura anterior cortada por la mitad. Fueron relacionadas Adán y Eva en 1922 pero en 1926, en el catálogo de la galería Brunner se ilustraron y enumeraron por separado. En Chicago en 1927 Eva aparece superpuesta sobre Adán.

Las piezas labradas o fundidas por Brancusi deambulaban por su estudio posándose sobre un sitio y luego en otro.

Unas piezas hacían el papel de pedestales y luego pasaban a ser sostenidas por otras. Varias combinaciones diversas se producían a lo largo del tiempo. En ocasiones la nueva posición exigía relabrar alguna pieza. La combinatoria, la adición y sustracción también forman parte del proceso de obtención de la forma; de la construcción de la escultura.

Con la misma intensidad con que Brancusi observaba durante horas y años sus piezas labradas dispersas e infinitamente combinables, debió observar el arquitecto de la Mezquita de Córdoba, cientos de fustes, capiteles, basas, cimacios y cornisas o dinteles, dispuestos para ser cortados, relabrados unidos, separados y vueltos a unir hasta combinarse y sostenerse bajo el peso de los arcos.

Forzados por la necesidad, el arquitecto de Córdoba y el de Venecia, aprendieron a mirar y a usar las piedras antiguas. Y sin duda encontraron el placer de la combinatoria y disfrutaron la condición abstracta, casi metafísica, de cada capitel. Con sensibilidad y unción muy semejante a la de los artistas modernos levantaron sus fábricas, porque la composición por adiciones es una técnica sin tiempo.

Gabriel Ruiz Cabrero.

Feacy nace. M. Luciani. 1917.



Ilustración de la primera página: The Brass Family. Alexander Calder. 1927