

CLASICISMO, LICENCIA Y RETÓRICA EN LA ARQUITECTURA DE LUIS MOYA. A PROPÓSITO DEL 50 ANIVERSARIO DE LA PRIMERA PIEDRA DE LA UNIVERSIDAD LABORAL DE GIJÓN

Carlos Montes Serrano

Este año se cumple el cincuenta aniversario del comienzo de las obras de la Universidad Laboral de Gijón, el último gran edificio del clasicismo y la obra más señalada del arquitecto Luis Moya Blanco (1904-1990).

Con esta ocasión, se ha celebrado en Gijón un congreso para analizar la aportación de este edificio a la historia de la arquitectura española, en el que participaron varios profesores arquitectos e historiadores del arte. El presente artículo corresponde a una de las conferencias dictadas en este congreso, en la que el autor se ocupa de analizar el clasicismo que Moya desarrolla en el edificio de la Laboral de Gijón¹.

RETÓRICA Y ARQUITECTURA

Pese a los estudios especializados que se han publicado en la segunda mitad de este siglo, sobre la importancia de la retórica en la cultura y el arte del renacimiento y del barroco, todavía es necesario aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de retórica². Pues es frecuente que algunos entiendan que nos proponemos juzgar una obra de arquitectura –como pudiera ser la Universidad Laboral de Gijón de Luis Moya– a partir de un posible carácter didáctico o moralizador, tan presente en la teoría de las artes del siglo XVII y XVIII. O lo que es peor, que intentamos descalificar una obra concreta por su carácter retórico, entendido éste en el sentido vulgar de la expresión; es decir, en cuanto formularia, artificiosa, pomposa o afectada.

Es necesario, por tanto, señalar, ya de entrada, que el objetivo de mi intervención consiste en relacionar el arte de la retórica con el clasicismo arquitectónico, tal como se expone en los tratados, se expresa en la arquitectura, y se refleja magistralmente en toda la obra de Luis Moya, tanto en sus edificios, como en el conjunto de sus escritos³.

Para los no entendidos he de advertir que el arte de la retórica es el gran arte de la antigüedad romana. Solemos creer que la arquitectura o la escultura ocuparon en Roma el pináculo de las artes; pero no es así. El arte en el que se alcanzó mayor perfección y refinamiento en la antigüedad fue el arte de la retórica, de la oratoria y de la declamación en público.

Pero lo que realmente nos interesa ahora es que los problemas que suscita la tratadística del arte de la retórica son prácticamente los mismos que, quince siglos después –a partir del renacimiento–, se desarrollarán en la tratadística de la arquitectura y de las demás artes. Hay un dato importante que nos permite comprender por qué los escritores sobre el arte y la arquitectura del renacimiento se fijaron con tanta atención en los tratados de retórica.

Los tratadistas de la retórica en la antigüedad, con el fin de exponer con precisión sus ideas sobre el estilo y el carácter expresivo de su arte, acudieron a múltiples ejemplos y anécdotas tomados de la historia de la pintura y escultura de su época. No resulta extraño, por tanto, que cuando los escritores de los siglos XV, XVI y XVII quisieron reflexionar sobre sus respectivas artes –sobre el estilo, los modos o la expresión en la pintura, escultura o arquitectura– acudieran a esas obras de retórica, puesto que en ellas ya se trataba, aunque indirectamente, de algunas cualidades y valores de las artes sobre las que tenían que teorizar.

Dada esta íntima vinculación entre la retórica y las artes visuales, los grandes escritos sobre arte y arquitectura del clasicismo italiano incluyen numerosos pasajes en los que se adaptan casi literalmente ideas, conceptos y ejemplos de las grandes obras de Cicerón, Tácito o Quintiliano, con el fin de exponer y articular una teoría coherente en forma de Tratado.

Intentaré por tanto relacionar la retórica clásica con ciertos episodios del clasicismo arquitectónico del siglo XVI –acudiendo especialmente al tratado de Sebastiano Serlio–, ya que esta íntima relación entre la retórica y la arquitectura del *Cinquecento* creo que arroja cierta luz sobre

1. El texto resume la conferencia pronunciada en el Congreso *La Universidad Laboral: Luis Moya y su aportación al patrimonio artístico de Asturias*, celebrado en Gijón del 28 al 30 de octubre de 1998. También intervinieron en estas jornadas los profesores Antonio Bonet Correa, Víctor Nieto Alcaide, Carlos Sambricio, Antón G. Capitel, Inocencio Ares Alonso y Javier García Gutiérrez Mosteiro.

2. Cfr., entre otros: BAXANDALL, M., *GiOTTO y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica*, Visor, Madrid 1996. LEE, R.W., *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Càtedra, Madrid 1982. BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona 1973.

3. Algunos de los escritos de Luis Moya reflejan claramente la influencia del arte retórico en sus ideas de la arquitectura; y más en concreto, el sentido del decoro o de la conveniencia –concepto éste central en la retórica clásica– que, en su opinión, debía gobernar el buen hacer del arquitecto. Se puede cfr. al respecto sus artículos “La arquitectura Cortés” y “Tradicionalistas, funcionalistas y otros”, ambos en la *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 56-57, 1946; nº 102-103, 1950).

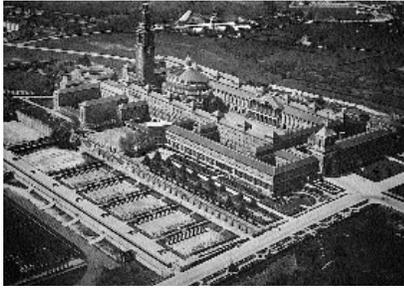


Fig. 1. Universidad Laboral de Gijón.

el virtuosismo que Luis Moya alcanza en su arquitectura clásica, y en especial en su edificio para la Universidad Laboral de Gijón.

He de indicar, como dato de interés, que hasta lo que mi conocimiento me permite, no hay evidencias de que Moya estudiase los grandes tratados de retórica de la antigüedad. No obstante, es de todos conocido que Moya era un asiduo lector de las obras de San Agustín, reconocido maestro de retórica en su juventud, muy influenciado por Cicerón y otros grandes tratadistas de este arte. Por tanto, cabría decir que Luis Moya asimiló las grandes cuestiones de la retórica clásica de forma indirecta; tanto por la síntesis elaborada por el obispo de Hipona, como por la influencia del arte de la retórica en los tratados y escritos sobre la arquitectura clásica.

EL CLASICISMO ARQUITECTÓNICO DE LA UNIVERSIDAD LABORAL

Si algo distingue a Luis Moya entre los arquitectos de su generación es, junto con su innegable talante humanista, su perfecto dominio y pericia en el uso del clasicismo, lo que le permite disfrutar explorando las potencialidades de éste. Buscando no sólo la correcta resolución clásica de los problemas planteados, sino también un cierto énfasis y efectismo en la utilización de recursos novedosos y originales, adaptados –un tanto libremente– del arsenal del clasicismo.

En este sentido, y dentro de la trayectoria profesional de Moya, la Universidad Laboral de Gijón constituye una manifestación del dominio del clasicismo al servicio de una obra efectista y, hasta cierto punto, extravagante, que solamente se pudo realizar contando con el consentimiento y complacencia de un buen cliente. Y en esta obra –como no podía ser de otra manera– conviven, junto con la severa norma clásica, principios que podemos entender como heterodoxos, pues el clasicismo, lejos de ser un arte cerrado, encierra en su interior infinitas posibilidades y licencias para la creatividad.

Pero lo que principalmente me interesa señalar en esta conferencia es que esta amplitud de registros sobre lo clásico que se nos manifiesta en la Universidad Laboral, lejos de constituir una extravagancia anticlásica o surreal –como muchas veces ha sido juzgada–, corresponde más bien a la esencia del clasicismo; a aquella idea de la fórmula clásica que descubrimos en la lectura de los grandes tratados del arte de la retórica.

Y permítanme una anécdota personal. A comienzos de los años ochenta, justo coincidiendo con mi incorporación a la docencia universitaria, tuvo cierto momento estelar, en el ámbito de la teoría y del proyecto, la referencia al clasicismo. En aquellos años de recuperación de los valores del clasicismo, recuerdo haber hablado con Luis Moya, en sus clases de doctorado en la Universidad de Navarra, sobre las ventajas de la arquitectura clásica frente a las formas modernas.

Ante nuestro escepticismo, Moya nos insistía en que la arquitectura clásica no restringía la libertad creadora; sino que, por el contrario, era el mejor recurso para hacer arquitectura. Sólo si existen las normas –solía repetir a este respecto, a la vez que aplicaba esta idea a otras esferas de la vida– cabe hablar de libertad⁴.

Es evidente –venía a decir Luis Moya– que la arquitectura clásica tiene sus normas y reglas, pero junto con ellas también disponemos de la posibilidad de modificar, adaptar o transgredir esas normas, tal como podemos apreciar en la amplia tradición de la arquitectura clásica y, muy especialmente, en los sistemas compositivos de la arquitectura española⁵.

Como vemos, Luis Moya no entendía el clasicismo como un sistema cerrado –algo así como un estilo universal, absoluto o ideal al que tener que plegarse en la labor proyectual–, sino más bien como una tradición abierta que recorría la historia de la arquitectura, permitiendo ser adaptada a cada momento histórico, a cada situación concreta, según la pericia y la sensibilidad de cada arquitecto⁶.

Otros valores que Moya destacaba de la arquitectura clásica era que ésta se encontraba al alcance del gran público, que sabía reconocer de forma vaga e intuitiva sus valores, sus normas y sus reglas. Luis Moya fue muy explícito a la hora de explicar el porqué de ese entendimiento. En sus escritos y clases nos hablaba de los principales valores de la arquitectura clásica –una arquitectura a escala y servicio del hombre, al estar gobernada por el número y la proporción–, a la vez que solía indicar ciertos valores perennes que él creía descubrir en la tradición de su arte.⁷

4. Cfr. MOYA, L., "Tradicionalistas, funcionalistas y otros", ahora en *La arquitectura cortés y otras escritas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, p. 74.

5. Moya afirmaba que nuestro clasicismo admitía un mayor grado de libertad frente a la norma clásica que las arquitecturas italianas o francesas, que tendían más a la cristalización de sus arquitecturas en modelos ideales. De hecho, aprecia en la tradición española una composición "hecha sobre una cadena de eslabones compuestos cada uno de una cosa y su contraria, armonizadas siempre por un juego inteligente e irónico". La reflexión de Moya, escrita en 1950, me parece realmente interesante, pues refleja perfectamente el carácter compositivo de la Universidad de Gijón. Cfr. *Ibid.* p. 76.

6. "Sólo la tradición es un camino por el que se avanza", afirmaba Moya en su artículo "La arquitectura cortés" (*ibidem*, p. 19). Entendiendo así el clasicismo como algo evolutivo, y su arquitectura como una etapa más, un momento cualquiera, en la historia de esta tradición. Cfr. También OCHOTORENA, J. M., "Una entrevista a Luis Moya" en *BAU*, pp. 156-164. En esa misma revista, al tratar de la Universidad Laboral de Zamora, Antón Capitel también resalta el carácter abierto e integrador del clasicismo de Moya, lo que le permite juzgar a su obra como permisiva, manierista y heterodoxa. Cfr. CAPITEL, A., "La Universidad Laboral de Zamora" en *BAU*, pp. 128-155.

7. No puedo referirme por extenso a las cualidades expresivas que Moya encontraba en la arquitectura clásica; el orden y la jerarquía del sistema clásico lo hace apto para expresar cualidades expresivas, como pueden ser la sencillez o la nobleza, lo llano o lo majestuoso, lo adecuado o lo impropio, etc. Se trata de cualidades expresivas que pueden detectarse y medirse con cierta objetividad cuando existe un sistema estilístico estable y muy articulado. Tal es el caso de la retórica clásica, en la que ya encontramos toda esta gama expresiva en los estilos declamatorios, con las cualidades antes señaladas, que estaban gobernadas por el decoro, la conveniencia u oportunidad. Ni que decir tiene que el "decoro" era la principal cualidad del artista, lo que le exigía un gran conocimiento de la tradición, de las convenciones y recursos de su arte, y una especial sensibilidad u oficio para acertar con lo adecuado a cada circunstancia y momento. Es evidente que Luis Moya poseía esas cualidades –el sentido del decoro– en un grado muy elevado, tal como lo manifiestan sus obras, sus escritos y la elegancia de su personalidad.



2

En los años setenta, por influencia del libro *El hombre y sus símbolos* de Carl G. Jung, Luis Moya –con esa sencillez e ingenuidad que le caracterizaba– llegará a referirse a los arquetipos presentes en el inconsciente colectivo, transmitidos genéticamente de padres a hijos, como son el signo de la caverna, del menhir –columna o torre–, de la escalera, de la puerta, de la cornisa, de la muralla que encierra la ciudad⁸.

En fin, pienso que la explicación acerca del entendimiento de la arquitectura clásica y su fácil acceso al público exigen una explicación bastante más compleja y a la vez racional. Pero bien está, de pasada, explicar estas ideas de Luis Moya, ya que esos signos –muralla, a veces muro, a veces zócalo, puerta, escalera, torre, columna, cornisa y bóveda– se encuentran omnipresentes en el conjunto arquitectónico de la Universidad Laboral.

Por tanto, mi primera reflexión ante el edificio de Gijón podría resumirse en que la Universidad Laboral –por encima de connotaciones ideológicas hoy ya superadas– se nos presenta como una magnífica obra de arte, donde podemos descubrir el despliegue que Luis Moya realiza en el manejo de la arquitectura clásica, con la que consigue ordenar, articular, dar sentido y significación a una estructura de tal complejidad, que desafía la capacidad creadora de cualquier arquitecto.

En este sentido, es importante señalar que en España ningún arquitecto tuvo una oportunidad de realizar una estructura arquitectónica de tal tamaño y empaque. Luis Moya tuvo una ocasión que a muy pocos la historia les ha brindado; en ella puso todo su empeño e ilusión, junto al perfecto conocimiento que tenía de la historia y de las posibilidades y recursos del clasicismo. Como queriendo demostrar, en esta obra epigónica del último tardoclasicismo europeo, que aún cabía construir sueños y utopías, retazos de un mundo antiguo que la modernidad de su tiempo hacía años había rechazado. Y es del todo patente que en este empeño, que tiene algo de heroico y surreal, Moya salió bastante airoso.

LICENCIA Y NORMA CLÁSICA

Como decíamos anteriormente, existe un falso entendimiento del clasicismo arquitectónico en cuanto sistema rígido y cerrado de reglas y normas. Pero, tal como afirmaba Moya, el clasicismo no es un sistema cerrado, sino que, junto al virtuosismo en el empleo canónico del estilo, o

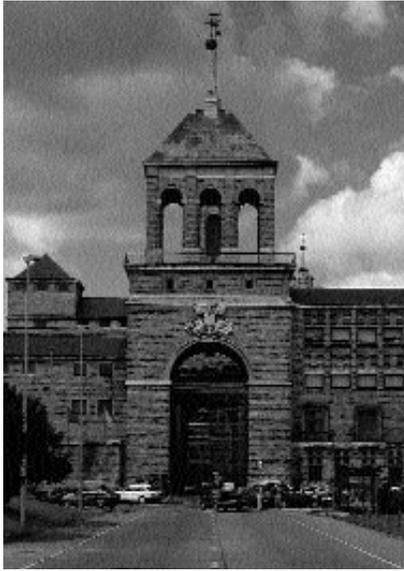


3

Fig. 2. Alzado este principal.

Fig. 3. Vista oeste de la Universidad.

8. Cfr. Moya, L., *El código expresivo en la arquitectura actual*, Lección magistral de apertura de curso, Universidad de Navarra, Pamplona 1971.



4



5



6



7

Fig. 4. Puerta de acceso.

Fig. 5. Patio corintio de acceso.

Fig. 6. Vista del patio central de la iglesia.

Fig. 7. Fachada del teatro.

9. Sobre el carácter irónico y surreal de la arquitectura de L. Moya, se puede cfr. ARNUNCIÓ PASTOR, J.C., *La actitud surrealista en la arquitectura, entre lo grotesco y lo metafísico*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1985, pp. 91-96.

en las referencias y citas que emulan los grandes logros de la tradición, también se pueden dar procesos de innovación que permiten la evolución del sistema clásico. Es decir, que el arquitecto siempre puede estirar o agrandar el medio artístico, explorando nuevas posibilidades formales y expresivas en los límites o extremos del lenguaje clásico, incluso transgrediendo las normas por medio del uso matizado de licencias, o mediante la mezcla y el contraste entre los elementos a la antigua y materiales, técnicas o recursos nuevos.

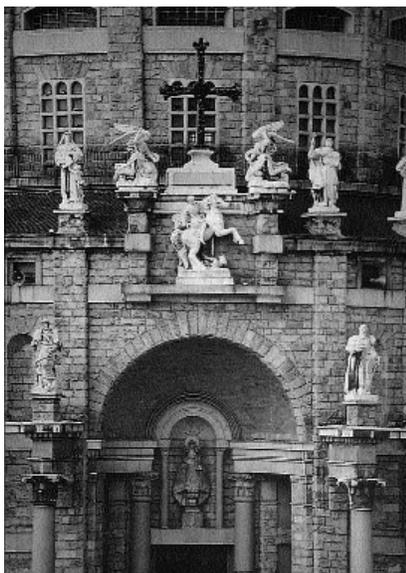
En la arquitectura que Luis Moya desarrolla en la Universidad Laboral de Gijón podemos apreciar cómo conviven esos dos modos de enriquecer el sistema de la arquitectura clásica. Luis Moya alcanza un increíble refinamiento en algunas partes del edificio —pensemos en el atrio corintio, en la fachada del teatro, en el diseño de la torre, o en la forma elíptica de la iglesia—, en los que los entendidos sabrán descubrir posibles citas e influencias de la historia de la arquitectura. Aunque, en mi opinión, Moya se desenvuelve con mayor libertad y gracia en las innovaciones que introduce en el sistema clásico. Innovaciones que se nos presentan como más efectivas y dramáticas que las sutilezas del refinamiento que sabía conseguir con su destreza y maestría.

Y en cuanto a la utilización de licencias y transgresiones de la norma clásica, Moya nos ofreció buen ejemplo en todas sus obras, complaciéndose en introducir motivos chocantes y formas heterodoxas que a veces rayan lo extravagante, lo irónico y lo surreal. Luis Moya siempre procedió así. Lo apreciamos en el mundo surreal y lúdico de sus felicitaciones navideñas, en el proyecto para el Sueño de la Exaltación Nacional, en los interiores de la iglesia de la Laboral de Zamora, o en la madrileña iglesia de San Agustín⁹.

En la Universidad de Gijón se aprecian estos efectos por doquier: en la composición de las fachadas exteriores e interiores —más modernas que clásicas—, en la inclusión de volúmenes muy cercanos a la sensibilidad moderna, en los curiosos efectos perspectivos del interior del teatro, en el exterior e interior de la iglesia, y muy especialmente, en el patio rústico, disonante e inacabado que da acceso al cuerpo de dirección.

Ya que creo que estos efectos contrastantes y heterodoxos son lo mejor de Luis Moya, lo que otorga tensión, fuerza expresiva y vitalidad perenne a sus obras, merece la pena que me detenga en comentar algunos de estos aspectos a partir de las pautas de análisis que vengo empleando. Pues si no, solamente los muy eruditos podrán comprender el mundo de efectos, caprichos, mezcolanzas y valores que se encierra en el complicado y recóndito patio del rectorado, que, para mí, constituye —junto a la iglesia— la pieza más fascinante de toda la Universidad Laboral.

Luis Moya no inventó este modo de hacer. Como vengo afirmando, la licencia, la mezcla, la ruptura de la norma, los efectos disonantes, incluso la extravagancia surreal e irónica, forma



8



9



10

una parte consustancial del legado clásico, y –en cuanto heredero de esta tradición– también caracteriza algunos aspectos de su arquitectura. Es más; es esta inclusión de la licencia y de la heterodoxia en su arquitectura, lo que distingue la arquitectura de Moya de la realizada por otros arquitectos españoles de su época –pensemos, por ejemplo, en los Nuevos Ministerios o en el Ministerio del Aire– que aplican el clasicismo de una forma epitelial, fría, académica y aburrida por su falta de novedad, interés y contraste.

Como saben, el origen de la licencia en la arquitectura clásica se debe a Miguel Ángel, que como escultor que era, y no arquitecto, utilizó los recursos clásicos con una heterodoxia y liberalidad casi excesiva. Pero lo realmente importante para el desarrollo de la arquitectura clásica es que este uso de la licencia, lejos de ser condenado en su tiempo, recibió la alabanza unánime de sus contemporáneos. Y así, Giorgio Vasari, al escribir la vida de Miguel Ángel, le atribuye un lugar especial en la historia de la arquitectura, y no sólo por haber alcanzado un dominio total de los órdenes y reglas de la arquitectura antigua, sino por haberlos superado mediante la invención de motivos distintos. Tal es el caso de la descripción de los recursos arquitectónicos que Miguel Ángel utilizó en la Sacristía Nueva de San Lorenzo en Florencia, de la que Giorgio Vasari señala que:

... La adornó con un motivo compuesto de lo más variado y más original que jamás hayan podido lograr en tiempo alguno los maestros antiguos y modernos. Tal novedad consiste en que ejecutó las bellas cornisas, capiteles, basamentos, puertas, tabernáculos y sepulturas, liberándose por entero en medidas, orden y reglas, de lo seguido hasta entonces de acuerdo a Vitruvio y a la antigüedad, sin que nadie hubiese intentado introducir algo diferente. Esta licencia ha animado mucho a imitarle a los que estudiaron su obra, dando lugar a la creación de nuevas fantasías más cercanas a lo grotesco que a las reglas que antes determinan sus ornamentos. Los artífices deben por esto guardarle eterno agradecimiento, pues él rompió los lazos y cadenas que los obligaban a seguir siempre un sólo y único camino.

La cita –con su referencia a la licencia, a la fantasía, a la originalidad, a la ruptura de ataduras y cadenas– es muy significativa, pues nos permite apreciar qué era lo que entendían Vasari y sus contemporáneos por el lenguaje clásico en torno a 1550. Este no debía ser algo inerte, frío o normativo –tal como la crítica de la modernidad nos lo ha presentado–, sino un sistema arquitectónico siempre abierto a la experimentación, a la inventiva, a la creatividad. En definitiva, abierto al progreso alcanzado por la acumulación de los recursos y motivos, a la permutación y a la combinación de elementos en busca de nuevas posibilidades formales y compositivas.

La lectura de la *Vidas de los Artistas Ilustres* de Giorgio Vasari nos ofrece algunas pistas más para comprender cuáles eran los patrones críticos con los que juzgar la maestría de lo clásico. Si nos fijamos en el tono general de todo el texto, nos percatamos de que Vasari siempre critica las obras del *Quattrocento* –en comparación con las de su época– por su ausencia de perfec-

Fig. 8. Detalle de la fachada de la iglesia.

Fig. 9. Interior de la iglesia.

Fig. 10. Exterior del paraninfo.

Fig. 11. Edículos exteriores de la iglesia y pórtico compuesto.



11



12



13

Fig. 12. Detalle de la fachada sur (zona de residencia).

Fig. 13. Detalle de la fachada este (zona de rectorado y aulas).

Fig. 14. Patio rústico de rectorado.

Fig. 15. Detalle del patio rústico con elementos serlianos.



14



15

ción, que se acusaba en la falta de proporción y en que las obras de arte parecían secas, agarrotadas, apegadas al modelo, sin libertad. Los artistas del quinientos, por el contrario, deseaban un máximo de libertad, de fluidez y de tensión en sus obras. Para ello inventaron motivos, o combinación de recursos estilísticos que, sin ser citas literales de la antigüedad clásica, otorgaban a sus obras la apariencia de modernas recreaciones de la arquitectura antigua.

Y fíjense en esta frase, porque creo que también es la mejor descripción que cabe hacer de la Universidad Laboral de Gijón: un edificio que, gracias al conjunto de licencias y heterodoxias frente a la norma clásica, se nos presenta como una evocación moderna de la arquitectura antigua. Circunstancia que, como luego insistiré, otorga esa frescura y viveza perenne –que se acrecienta con el transcurrir de los años– al edificio de Moya.

LA INFLUENCIA DE SEBASTIANO SERLIO EN EL CLASICISMO DE LUIS MOYA

Desde este entendimiento del clasicismo, y a partir del concepto de licencia, podemos interpretar algunos curiosos pasajes de los *Libros de Arquitectura* de Sebastiano Serlio. El tratado de Serlio nos confirma muchas de estas ideas, ya que éste nos ofrece y comenta en su texto gran variedad de *bizarrias* en las que hace un desenfrenado uso de su fantasía al servicio del ingenio y de la invención de formas.

Por cierto, no está de más señalar de pasada que Serlio tiene una gran importancia en Luis Moya como fuente de inspiración. No me es posible saber por qué Moya elige a Serlio como maestro. Es posible que por coincidir con él en su gran inventiva y espíritu transgresor de la norma. Aunque también cabe encontrar otra conexión a través de ciertas arquitecturas españolas, como el Palacio de Carlos V en Granada y El Escorial –la gran obra clásica de nuestra arquitectura– en la que el influjo de Serlio es bien conocido y es citado en varias ocasiones por Moya; quien también solía recordar que los libros III y IV de Serlio fueron traducidos y editados por Francisco de Villalpando tempranamente en Toledo, en 1552, con dedicatoria a Felipe II¹⁰.

Nunca sabremos la razón última de esta predilección, pero lo cierto es que esta vinculación entre Serlio y Moya existe, al igual que existe una clara relación entre las lecciones que Moya extrae

10. Sobre estas influencias, se puede cfr. BURNS, H., y TAFURI, M., "Da Serlio all'Escorial" en AA.VV., *Giulio Romano*, pp. 575-581. Y en MOYA, L., op.cit, pp. 198, 295.

del edificio de El Escorial y la composición arquitectónica del conjunto de la Universidad Laboral. Por ejemplo, existe cierta analogía entre algunas láminas de la versión veneciana de 1600, como la portada del Libro V, con algunas felicitaciones navideñas de Moya, en las que también la referencia a la ruina, la personificación de Roma como una matrona, el moto del *Roma quanta fuit*, la pareja de gemelos. La famosa planta oval alargada del Libro V de Serlio también es retomada por Moya en la iglesia de Gijón. El arco de triunfo del Sueño, con sus columnas corintias con el epitelio rasgado –que derivan del Transparente de Toledo- y su uso de lo rústico se emparentan bastante con las puertas extravagantes publicadas en el Libro VI.

Pero volvamos a Serlio, y en concreto, a algunos comentarios que nos permiten entender las mezclas, rarezas y caprichos que Moya ejecuta en el patio del rectorado y en otros lugares de la Universidad Laboral. El comentario se encuentra en el Libro IV (p. 133v.), publicado en 1537, donde Serlio se extiende en lo que denomina como el ornamento rústico¹¹.

Ha sido el parecer de los antiguos romanos mezclar con el Rústico no sólo el Dórico, sino también el Jónico y el Corintio. No existe error en hacer esta mezcla a partir de uno de los estilos, ya que ésta se nos presenta en parte como obra de la naturaleza y en parte como obra del artífice. Porque las columnas trabadas por piedras rústicas, al igual que el arquitrabe y el friso interrumpidos por las dovelas, manifiestan la obra de la naturaleza; mientras que los capiteles y parte de las columnas, así como la cornisa con el frontón, representan la obra de la mano del hombre. Esta mezcla, en mi opinión, es muy agradable a la vista, y da la sensación de gran fuerza. Por tanto estimo que es más adecuada para una fortaleza que para cualquier otra construcción. No obstante, en cualquier lugar que se disponga en un edificio rústico, siempre quedará bien.

Algo más adelante, al tratar del orden dórico (p. 147v.), Serlio comenta otra de sus bizarrías, haciendo una referencia al gusto de su época:

Se podrían construir distintos modelos de puertas dóricas, ya que a la mayor parte de los hombres les gusta el día de hoy la novedad y las cosas no muy vistas, y especialmente las que proporcionan mayor satisfacción, aunque parezcan mezcladas en sus miembros, como la puerta que se expone a continuación, que a pesar de que las columnas, el friso y los demás miembros sean discontinuos y cubiertos de obra rústica, aparece toda ellas con su forma terminada ...

Podemos apreciar cómo Serlio no sólo admite la licencia, el capricho y la extravagancia a lo largo de todo su Libro V (pp. 130r., 130v., 146v., y 147v.), sino que nos recuerda que en su época los entendidos exigían grandes dosis de fantasía y originalidad. De ahí que los arquitectos debieran estar pertrechado con todo tipo de recursos para demostrar su inventiva inagotable, ya que, según nos declara, “*bella cosa è nell’Architetto l’esser abbondante d’invenzioni*” (p. 135 r.)¹².

En el Libro VI Serlio nos ofrece treinta modelos inventados de puertas en estilo rústico mezclado con elementos de diferentes órdenes. En los comentarios de los dibujos descubrimos cómo la licencia y el capricho –rarezas y extravagancias– consistían en los principales recursos del arquitecto, siempre sometido a la presión de un público exigente de formas nuevas y sorprendentes (Libro VI, pp. 2r., 4v., 5v., 6r.).

Fig. 16. Vista de la rampa de acceso con órdenes oblicuos.

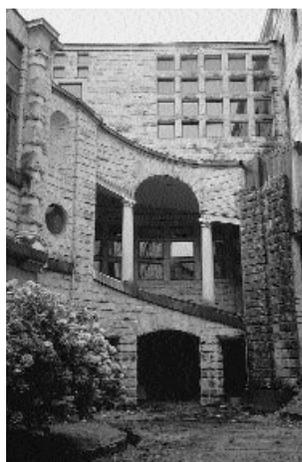
Fig. 17. Vista a través de la serliana.

Fig. 18. Detalle de fachada interior.

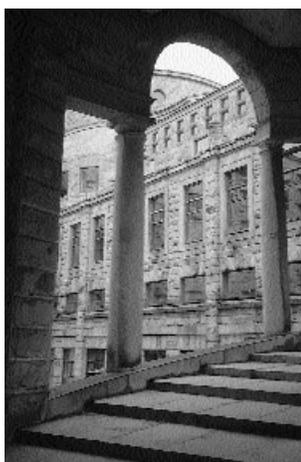
Fig. 19. Detalle de fachada interior.

11. Utilizamos, en estos comentarios del tratado de Serlio, la versión *Tutte l’Opera d’Architettura et Prospettiva di Sebastiano Serlio* (edición de los siete libros de Serlio publicada por Giovanni Domenico Scamozzi, en Venecia en 1600), 2 vols. Según el facsímil publicado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Oviedo 1996. De especial interés es el estudio introductorio de SAMBRICIO, C., “La fortuna crítica de Sebastiano Serlio”, vol. II, pp. 7-135.

12. Pocas páginas antes, en el prólogo de este Libro IV (p. 126v.), Serlio define este tipo de mezclas o combinaciones como caprichos (*capriccio*) que puede utilizar el arquitecto, que proceden más de la licencia que de la razón (*che fusse di licentia, che di ragione*). Escribe Serlio que este tipo de combinaciones, por el contraste entre la rusticidad y delicadeza complacía mucho a los arquitectos contemporáneos (*rustichezza e delicatezza che a gli Architetti è piaciuta*). Tal es así, que Serlio se ve obligado a hacer un llamamiento a la moderación en el empleo de este tipo de recursos, advirtiendo que, especialmente en las obras de carácter público, se debe guardar el necesario sentido del decoro (*massimamente nell’opere publiche, e di gravità, dove è lodevole servir il decoro*). Véase también en Libro IV, p. 135 r.



16



17



18



19

Fig. 20. Portada del Quinto Libro de Sebastiano Serlio.

Fig. 21. Felicitación navideña de Luis Moya.



20



21

Merece un comentario la Puerta XXVIII; de ella nos dice Serlio que, si prescindimos de los apéndices rústicos, nos encontraríamos con una puerta dórica, simple, elegante, delicada y bella; pero ya que siempre hay y habrá “*huomini bizari che cercano novità, io ho voluto rompere e guastare la bella forma di questa porta dórica*” (p. 16v.).

Como vemos, los pasajes del tratado de Serlio nos confirman lo que antes comentábamos a propósito de Vasari: a partir del segundo tercio del *Cinquecento* se produce un corrimiento en los criterios de gusto de arquitectos y entendidos. Lo que ahora se valora es la licencia, el capricho, la fantasía, la originalidad, aunque supusiera una transgresión de los cánones de la norma clásica, o el tener que ‘estropear la belleza de la forma’, simulando una cierta torpeza y desaliño en el diseño.

Diversos autores se han preguntado de dónde procede esa interpretación heterodoxa del clasicismo, esa predilección por lo rústico y lo extravagante, ese afán transgresor de la belleza clásica¹³. Serlio comenta con acierto que el estilo rústico y el orden toscano procedían de Florencia, donde se empleaban en palacios urbanos y en villas campestres. Pero en cuanto a la mezcolanza de órdenes, afirma con toda sinceridad que ni la había visto en las ruinas antiguas, ni había encontrado referencia en el Vitruvio.

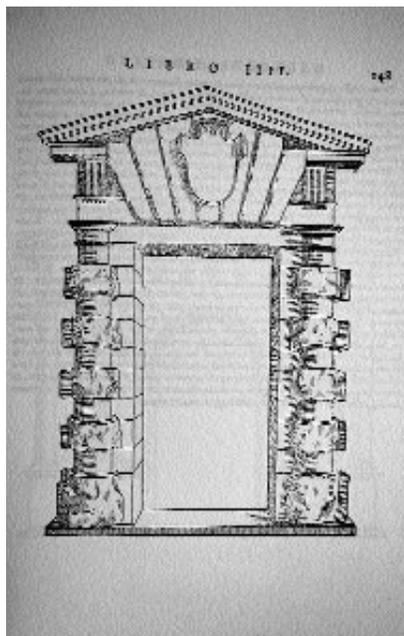
En mi opinión, el gusto por lo rústico –que ya se aprecia en algunos cuadros de Rafael y en dibujos de Peruzzi–, procede del estudio y contemplación de las ruinas antiguas, tantas veces dibujadas por los arquitectos del renacimiento en su intento de indagar en la esencia de la arquitectura clásica. El gusto por lo rústico y lo inacabado sería el resultado de una cierta contaminación figurativa entre las supuestas formas canónicas, inspiradas en Vitruvio, y lo que realmente percibían, dibujaban y estudiaban los arquitectos del momento. Tal como podemos comprobar en los dibujos de las ruinas romanas de Giuliano de Sangallo, en especial algunos de los dibujos del *Codex Barberini*, que debieron servir de inspiración para las fantasías de Giulio Romano y Sebastiano Serlio¹⁴.

LA RETÓRICA CLÁSICA COMO PRECEDENTE

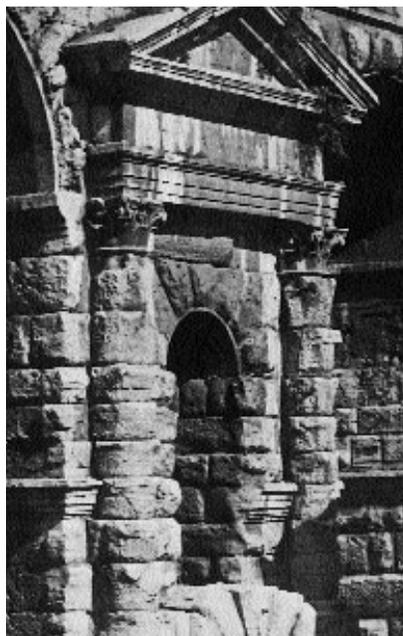
Pero una cosa es de dónde surge ese gusto o especial sensibilidad respecto a lo rústico –o la fuente de inspiración para esas nuevas bizarrías y extravagancias de las que nos habla Serlio– y

13. Por ejemplo SAMBRICIO, C., op.cit, p. 62. Una respuesta acertada, referida a la arquitectura de Giulio Romano, se encuentra en SHEARMAN, J., “Giulio Romano: tradizione, licenze, artifici” en *Bollettino del Centro Internazionale di Andrea Palladio*, IX, 1967, pp. 354-368; y especialmente en GOMBRICH, E.H. “Arquitectura y retórica en el Palazzo del Te de Giulio Romano” en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Alianza, Madrid 1987, pp. 165-175.

14. Cfr. BORSI, S., *Giuliano da Sangallo. I Disegni di architettura e dell'antico*. Officina Edizioni, Roma 1985.



22

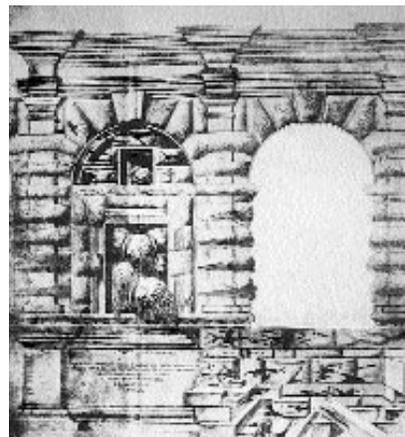


23

Fig. 22. Puerta rústica según Serlio.

Fig. 23. Detalle de la Puerta Mayor (Roma).

Fig. 24. Dibujo de Giuliano da Sangallo (Códice Barberini).



24

otra muy diferente, y mucho más importante, es saber de dónde procede la justificación teórica que avalaba esa predilección.

Hoy día conocemos que los criterios de gusto y la predilección por los efectos discordantes no tiene su referente en obras de la arquitectura antigua, ni en su tratadística. Su origen se encuentra en el *Orator* (el Orador), el principal tratado de retórica de Marco Tulio Cicerón, que sin duda constituyen la cima de toda la reflexión teórica sobre este arte¹⁵. Un tratado sobre el arte de hablar y de escribir que fue muy conocido y valorado en el Renacimiento, llegando a alcanzar una gran influencia en todas las esferas de la cultura humanista¹⁶.

Lo que se debate en el Orador es el problema del estilo a utilizar por el perfecto orador. Y su origen tiene lugar en una polémica motivada por un progresivo cambio de gusto. Al parecer, en los años 50 antes de Cristo, en la época de Julio César, la mayoría de los oradores utilizaban el estilo elevado, sublime o adornado. Ante esta situación, surge la crítica de un grupo influyente de jóvenes oradores, liderados por Bruto, y denominados como los neoatistas –pues proclamaban una vuelta al estilo de los griegos primitivos–, que defendían un estilo llano y sobrio, incluso rudo, sin efectismos y ornamentos.

La respuesta de Cicerón, ante esta polémica –que en cierta manera socababa los cimientos de todo su arte– consiste en la defensa de un cierto eclecticismo en el arte de la retórica. En su opinión, el perfecto orador debía saber utilizar todos los estilos y recursos, de la forma adecuada, según el sentido del decoro, evitando cualquier exclusivismo estilístico.

En este sentido, Cicerón critica a los oradores que utilizaban en exceso el estilo elevado, señalando que si éstos “no moderan su abundancia, mezclándola con los otros dos estilos (el medio y el tenue bajo) son totalmente despreciables” (§19). De igual forma, frente a los aticistas, era de la opinión de que en la prosa retórica se utilizase una mezcla moderada de los distintos ritmos y armonías, ya que de lo contrario, el discurso produciría hastío¹⁷.

Leyendo estos pasajes vamos comprobando de dónde procedían las ideas de Serlio sobre la mezcla de estilos: de lo sublime con lo sencillo, de lo pulido con lo rústico. Resulta muy significativo, en este sentido, comprobar cómo Cicerón trata explícitamente de la inclusión de motivos aparentemente rudos, toscos, arcaicos, sin pulir, en una obra refinada, con afán de estropear algo el estilo; lo que nos ofrece otra explicación de esas puertas de Serlio, que pudiendo haberse realizado según un estilo correcto, se afeaban voluntariamente para complacer el gusto de los “*homini bizarr*”.

15. Para nuestros comentarios y citas hemos utilizado la traducción de SÁNCHEZ SALOR, E., *Cicerón. El Orador*, Alianza Editorial, Madrid 1991.

16. Especialmente a través de *El Cortesano* de Baldassare Castiglione, un libro que recoge y divulga las principales ideas y pasajes de Cicerón, y que tuvo una gran influencia en los artistas de la época –como Rafael, Giulio Romano, Sebastiano Serlio o Giorgio Vasari–, quienes gozaron, con mayor o menor intensidad, del trato, la conversación y la amistad de este gran humanista. *El Cortesano* –editado en 1528, aunque escrito desde muchos años antes– es un libro fundamental para estudiar las preferencias artísticas, los cambios de gusto, y los modos de comportamiento en el quinientos. Como muestra de su extraordinaria fortuna e influjo en su época, sólo necesitamos señalar que en el siglo XVI se sucedieron en Italia unas cincuenta ediciones. Es evidente que dejó su impronta en el tratado de Serlio, cuyo primer libro fue escrito ocho años después.

17. Advertiendo, a su vez, que la poesía es excesivamente esclava del ritmo (§ 195 y § 196); esta idea pudo servir de inspiración a Vasari, cuando alaba a Miguel Ángel por liberar a la arquitectura de un modo de entender este arte excesivamente esclavo de los órdenes clásicos. Se debía evitar que todas las frases estuvieran circunscritas a un cuadro armonioso, ya que: “si se recurre siempre a él, produce hastío y, sobre todo, incluso los ignorantes se dan cuenta de qué estilos se está utilizando; además, quita patetismo al discurso, hace perder al que habla sentido de lo humano, y hace desaparecer radicalmente la sinceridad y la buena fe” (§ 208 y § 209).

En otros pasajes de su libro, Cicerón insiste en la misma idea, afirmando que algunos utilizaban para mover y arrastrar los ánimos de los oyentes “frases rudas, feas, toscas, mal construidas e inacabadas”, “palabras antiguas e inusuales”; o se mostraban “rudos y dando la sensación por propio deseo de ser incultos e imperitos” (§20, §21, §81). Un poco más adelante, Cicerón nos explica la causa de ese artificio, de ese deseo de parecer rudos o dar sensación de no dominar el estilo. Nos explica que al introducir palabras sencillas, rudas o frases no muy pulidas, se produce “cierta relajación e indican una agradable despreocupación” por parte del orador (§77).

Al parecer, esa aparente despreocupación por el estilo se valoraba como un síntoma de elegancia, y quizá de honestidad, ya que parecía expresar que el orador se preocupaba más por el contenido de su discurso, que por su forma literaria. No obstante, Cicerón, consciente de que esa aparente honestidad no era algo natural sino algo calculado, es decir, que se trataba de un simple recurso retórico, advierte que su utilización no debía ser abusiva, y que su empleo no era tan sencillo como parecía: ya que “esas frases apretadas y cortas no deben ser descuidadamente tratadas, sino que se exige incluso un cierto descuido cuidadoso” (§78)¹⁸.

En fin, volviendo a la arquitectura clásica, la lectura de *El Orador* nos muestra que en el *Cinquecento*, tal como se manifiesta en el tratado de Serlio o en las *Vidas* de Vasari, se había producido una situación similar a la ocurrida en el arte de la retórica en tiempos de Cicerón. Al igual que en la antigüedad, también ahora los refinamientos y virtuosismos alcanzados en la pintura y en la arquitectura de finales del *Quattrocento* comenzaban a producir cierto hastío, al ser valorados como simple efectismo, como excesivo artificio y antinaturalidad, o como exagerado sometimiento a las normas y convenciones establecidas.

Me gustaría traer a colación una prueba más de esta similitud en las variaciones del gusto entre la época de Cicerón y la del *Cinquecento*. Es de todos conocido que, al igual que sucede con el rústico en Serlio, en las *Vidas de Giorgio Vasari* se valora en la pintura el *non finito*, lo inacabado, el supuesto descuido por parte del pintor. Pues bien, esta idea, que encaja perfectamente con los criterios de aparente sencillez y naturalidad, de simplicidad y llaneza antes comentados al referirnos a la arquitectura, también aparece en el *Oratore*. Con el fin de ilustrar un pasaje referido a la buena retórica, Cicerón traerá a colación al pintor griego Apeles, que siempre sabía cuando finalizar sus pinturas, para concluir que: “en todas las cosas hay que tener en cuenta el ‘hasta dónde’; y es que, aunque todo tiene su medida, sin embargo, molesta más lo demasiado que lo poco. A este respecto Apeles decía que yerran los pintores que no se dan cuenta qué es lo demasiado” (§73)¹⁹.

EL CUIDADOSO DESCUIDO DE LA ARQUITECTURA DE LUIS MOYA

Retomando a Luis Moya, ahora estamos en mejores condiciones para interpretar el clasicismo de la Universidad Laboral de Gijón a partir de la influencia de la retórica clásica. Es más, y aunque supone una comparación arriesgada, cabría trazar un paralelismo entre la situación personal de Moya ante el clasicismo, y aquella de Cicerón. Ya que ambos, cuando dominaban a la perfección el sistema clásico, se vieron acometidos por el cambio del gusto y la crítica de generaciones más jóvenes. Moya también tenía sus aticistas –los arquitectos funcionalistas– que acusaban a la arquitectura clásica de falsa y deshonestas; exigiendo un retorno a la sencillez, a la naturalidad de las formas, a una supuesta pureza primitiva.

Cicerón respondió a las críticas de Bruto y los neoatocistas con su tratado del perfecto Orador. Luis Moya respondería con varios artículos pero, muy especialmente, con la construcción de un edificio en el que procura condensar toda la sabiduría acumulada sobre el auténtico quehacer clásico en arquitectura.

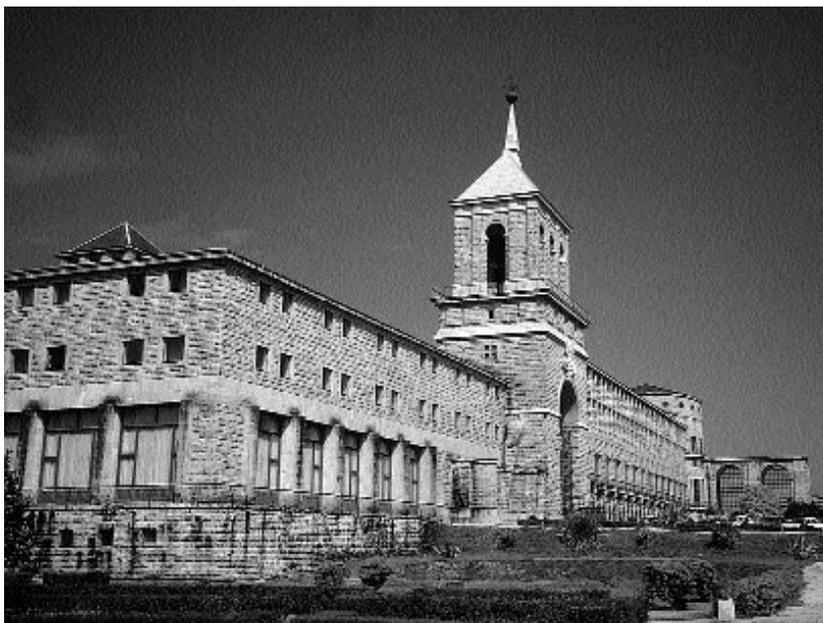
Y en este intento, Moya entronca directamente con la más genuina tradición clásica de la era del humanismo, que culmina en la experimentación manierista de la arquitectura del quinientos puesta de manifiesto en el tratado de Serlio. Una época, no lo olvidemos, en la que en nuestro país se construye la obra cumbre de nuestra arquitectura, El Escorial, un edificio muy querido y comentado por Moya, al igual que por otros académicos de su generación.

No sé si de modo consciente, o bien por una especial sensibilidad ante la tradición clásica, Moya comprende que, junto a al perfección y el virtuosismo que exhibe en partes de su edificio debe

18. El pasaje continúa: “Y es que, de la misma forma que se dice que a algunas mujeres desarregladas les va bien ese desarreglo, así este estilo sencillo gusta más incluso sin adornos: en ambos hay algo que produce gracia, pero sin que esté a la vista”. Más adelante, al referirse Cicerón a distintos artificios retóricos, advierte que éstos “no deben aparecer manifiestamente” (§ 85); o que en un discurso se debe mezclar los distintos recursos pues “de esta forma, nadie se dará cuenta de que se está buscando el deleite y de que se está artificiosamente redondeando la frase; y esto se disimulará aún más, si aprovechamos al mismo tiempo el peso de las palabras e ideas” (§197).

En estos pasajes se encuentra la inspiración de Castiglione sobre el concepto de *sprezzatura*, que, gracias a *El Cortesano*, se convertirá en el *Cinquecento* en el principal canon de elegancia y buen gusto con el que juzgar a la persona convenientemente instruida. Castiglione advierte que el buen cortesano debe “huir cuanto sea posible de la *affettazione*”, de la “demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos”. Para ello debe hacer uso de la *sprezzatura*: “usando en toda cosa –traduce Boscán– un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habérselo pensado”.

19. La anécdota procede de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo: Apeles “sabía retirar la mano del cuadro; memorable precepto éste de que el exceso de precisión muchas veces perjudica a la obra”. Más adelante Plinio alabará las obras inacabadas: “hay algo que es ciertamente raro en extremo y digno de ser recordado: las últimas obras de los artistas y las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que la de las acabadas, porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento del artista a partir de las líneas que quedan en el cuadro ...” (Plinio, Libro 35, 80 y 145). Otra cita de Cicerón nos confirma que, en la pintura de su época, también se había producido una modificación de los criterios del gusto similar al de la retórica, y así, nos dice en otro pasaje que “en pintura a unos les gusta lo oscuro, opaco y descuidado, y a otros lo brillante, alegre y luminoso” (§ 36).



25

aparecer también la licencia, lo rústico, lo rudo, lo aparentemente inacabado, lo no pulido, lo sencillo, la mezcla y lo fortuito.

Es decir, todo un conjunto de cualidades que ofrecen al observador esa sensación de despreocupación, desenvoltura, sentido de la oportunidad y reserva que, según el ideal humanista, siempre es garantía de elegancia y buen gusto. Pues si no, al igual que muchos edificios de los años cuarenta, su obra se nos presentaría como demasiado redundante, aburrida por falta de contraste, o nos saciaría con un excesivo refinamiento; además de quedar encerrada en los estrechos límites de la norma, a la que Vasari, con acierto, asemejaba a grilletes y cadenas que impedían la experimentación y la libertad creativa.

Esa aparente despreocupación o desenvoltura, vendría a coincidir, en el pensamiento de Moya, con esa cortesía a la que se refería en ocasiones. Una cortesía que, en palabras, suyas, exigía “ante todo compostura y reserva como bases de una buena crianza”; evitar el exhibicionismo, la ostentación y la afectación innecesaria; “ocultar lo que debe ocultarse”. Sin querer abundar en el tema, comprobamos cómo la cortesía que debería caracterizar la buena arquitectura, lejos de ser pedantería caduca, viene a entroncar con las cualidades que deben gobernar la actuación del perfecto orador de Cicerón²⁰.

Por otra parte, Moya, siguiendo otra lección tomada de la retórica, y difundida por Serlio y Vasari, comprende que para lograr un máximo de perfección en su obra debe buscar la fuente de inspiración en los grandes maestros que le precedieron, aunque sin caer en la copia servil. Ya que en la obras de Cicerón, y en las de la tradición retórica, al igual que en las del clasicismo del siglo XVI, se distingue entre lo que es la imitación del concepto de asimilación, que enlaza mejor con la idea de la inspiración creativa de cuño neoplatónico –y agustiniano– y con el mundo de las ideas.

La Universidad Laboral nos muestra ejemplos magníficos de este concepto de asimilación de recursos compositivos. Ya nos hemos referido al patio rústico, en el que se combinan elementos tomados de Serlio, con el orden oblicuo adaptado libremente del libro de Caramuel, y con la rampa elíptica de subida inspirada en Vignola. Pero hay aún otro aspecto interesante de comentar en relación con las fachadas exteriores de la Laboral, que manifiestan una lección aprendida de Herrera.

Moya comenta en su artículo sobre los “Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial”, lo original de los accesos y la manera en que el edificio se dispone para no com-



26

Fig. 25. Fachada principal, este.

Fig. 26. Fachada sur de la Universidad.

20. Cfr. MOYA, L., op. cit., pp. 22 y 23.



Fig. 27. Fachada sur.

21. MOYA., L., "Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial" (1963), en op. cit., p. 294; también en la p. 164 al referirse Moya a la entrada Universidad de Gijón.

Las fotos 8 y 9. Jesús Zafón.

petir con la naturaleza montañosa del lugar²¹. En su fotomontaje nos muestra cómo la galería de los Convalecientes cierra la perspectiva de la fachada, interrumpiendo sus fugas.

De acuerdo con esta idea, también Moya dispone en la Laboral dos arcadas al final de la fachada este que cumplen con el mismo fin. Y también en la fachada sur se dispone el curioso Paraninfo, que utiliza con la misma intención. Aunque es evidente que el Paraninfo, al igual que el arco de entrada, con su torre –otro motivo inspirado en Serlio–, le sirve para articular cuerpos de fachadas distintas y para cambiar el ritmo de la composición de éstas. A este respecto, es interesante apreciar cómo el cuerpo que forma el arco de entrada le sirve para unir dos fachadas muy distintas, por motivos de programa, y por la imposibilidad de unificarlas debido a lo exagerado de la pendiente.

A su vez, el Paraninfo merece un último comentario. Es, junto a otras formas empleadas en el pabellón de dirección, posiblemente la pieza más moderna y abstracta de toda la Laboral. Y con todo, lejos de ser un añadido forzoso, encaja adecuadamente dentro del conjunto, sirviendo –como decía– para articular volúmenes y fachadas muy distintas. Moya nos enseña, con esta curiosa pieza arquitectónica, que sabía adaptar elementos nuevos a sistemas compositivos clásicos, dándoles la apariencia de formas intemporales tomadas de la antigüedad.

A los cincuenta años del comienzo de la Universidad de Gijón, ésta va adquiriendo perfiles inéditos para la crítica. Ya no la vemos como un monumento al clasicismo, sino como una curiosa incursión en las posibilidades y límites de lo clásico, en la que nos encontramos elementos antiguos y formas de inequívoca apariencia moderna. Es posible, como comentaba en la última visita al edificio con Antón Capitel, que Luis Moya, como gran arquitecto que era, cuando quería construir a lo clásico le salía moderno; al igual que en sus últimas obras, construidas a lo moderno, es fácil reconocer la gran tradición de lo clásico.