

El decoro de la arquitectura (y II)

LUIS BOROBIO
DR.ARQUITECTO

INDICE.

Parte I, (RE-6)

- 1.- La ordenación del espacio.
- 2.- El pudor de lo útil.
- 3.- La luz y las luces.

Parte II. (RE-7)

- 4.- Función de los muebles.
- 5.- Distribución de los muebles.
- 6.- La vejez provocada y la cochambre decorativa.
- 7.- Los adornos.
- 8.- Obras de arte.
- 9.- El estilo y los estilos decorativos.

FUNCION DE LOS MUEBLES.

El mobiliario es esencial en el decoro de los recintos. Los muebles hacen que una habitación lo sea. No se ponen para caracterizar la habitación, ni mucho menos para adornarla; sino para cumplir unas funciones. Los muebles, por la adecuación a sus funciones (por su funcionalidad) caracterizan los espacios (les dan su carácter propio) y los hacen **decorosos**. La función a la que debe adecuarse el mueble es primeramente un acto físico. Una silla sirve para sentarse y, en principio, será tanto mejor silla cuanto mejor cumpla ese servicio.

Esa es la función primera, necesaria e ineludible; pero, sobre ella, se levantan otras funciones de representatividad o de significación que pueden adquirir gran importancia: La silla en que se sienta un rey en su calidad de rey (el trono) tiene un valor simbólico que magnifica el asiento. El trono debe cumplir de manera **soberana** su función primera de silla, debe servir para sentarse; y todo lo que perjudique ese servicio, actuará también en detrimento de su significación.

Con el mismo sentido, todas las sillas (cualquier silla) deberán adecuarse -en su material, en su ornamentación, en su color y en su estilo- a las circunstancias de los usuarios y al carácter de la habitación que con su presencia constituyen; pero esa adecuación -con ser muy importante- es añadida a su primer **servicio**, que es **servir** -cabalmente, óptimamente- de asiento. Una silla isabelina es, primero, **silla**; después, **isabelina**. El pie forzado del diseño de una silla (o de cualquier otro mueble), el requisito **sine qua non** para hacerla más bella, más expresiva y más representativa, es su funcionalidad.

Hay butacas de lujo (digo que son de lujo por su tamaño, por la riqueza de su tapizado, por la finura de su ebanistería y por la carestía de su precio)

que nos escupen hacia adelante cuando nos sentamos en ellas, que no nos acogen en su abrazo y que no se adaptan a nuestras posturas, porque quien las diseñó no se le ocurrió pensar algo tan elemental como que ese tipo de butacas -las butacas de lujo- se fabrica para que el usuario pueda encontrar en ellas la máxima comodidad.

Como punto de partida para proyectar y fabricar esa butaca, lo primero hay que considerar la inclinación, altura, profundidad y anchura del asiento, el ángulo y las curvaturas de la superficie para que acoja amorosamente los riñones y la espalda de quien se sienta. Eso, a lo que, con una ridícula presunción, se le llama diseño anatómico o la labor científica de unos técnicos especialistas, es simplemente, la base más elemental, necesaria y previa para hacer una buena butaca.

Los colores y el dibujo de la tapicería, el que el sillón tenga unos barrotitos de madera torneada u otros alardes de ebanistería visibles, el perfil exterior de los volúmenes tapizados, la forma de las patas, etc., son aspectos muy importantes que deben considerarse y estudiarse en el diseño del mueble, cuya belleza y expresión no es autónoma, sino que está en relación de interdependencia con la decoración del ambiente total en el que está inserto. Sí: el estudio de todos estos aspectos es necesario para lograr el máximo decoro de la butaca y de la arquitectura de la que la butaca forma parte; pero es un estudio posterior que sólo es eficaz cuando arranca de los condicionantes previos e ineludibles.

Todo lo dicho a manera de ejemplo de una butaca de descanso, tiene su paralelismo en cualquier tipo de mueble. En una silla de trabajo el asiento deberá atender a las dos posiciones alternativas del cuerpo: reclinarse sobre la mesa o recostarse sobre el respaldo, considerando que, en el respaldo, el apoyo correcto de los riñones es más importante que el de las paletillas, y su altura estará condicio-

nada (lo mismo que en una silla de comedor) por la altura de la mesa. (La silla y la mesa se condicionan mutuamente). Es relativamente frecuente buscar para una mesa de escritorio una silla que, por su estilo, encaje bien, sin preocuparse de que quizá, por ser demasiado alta o demasiado baja, resulta un artefacto inútil o, al menos, incómodo. Se hace así, es verdad, buscando que la calidad aparental del despacho sea digna del personaje que lo debe usar; pero no debemos condenar al presunto **usuario** a que tenga dificultades para usar su propio despacho, y menos decir que si le condenamos a que no lo use es para salvaguardar su dignidad.

Sofás, divanes, taburetes, bancos, banquetas, canapés y mecedoras son otros muebles de asiento para los que todo lo dicho de butacas y sillas tiene una traslación directa. Pero la traslación puede seguir haciéndose a las mesas, cuya función específica tiene imperiosas exigencias en la altura, en la extensión y en la calidad de la superficie del table-ro. (Mesas de comedor, mesas de juego, mesas de despacho, mesas de juntas, mesas de dibujo, mesas de centro, mesas de apoyo...). Y como a las mesas, lo dicho para los asientos puede trasladarse a los revisteros, trincheros, vitrinas, armarios, reclinatorios, percheros, estanterías, bibliotecas... (¡Cuántas librerías domésticas he visto en las que los estantes están separados por unas columnitas torneadas - ¡lindísimas!- que no sirven para que los libros se sostengan!).

DISTRIBUCION DE LOS MUEBLES.

Aunque en la entraña misma de la palabra "mueble" se agazapa la movilidad, lo cierto es que los muebles, en general, son unos utensilios más o menos fijos que permanecen estáticos en las viviendas de los hombres (en nuestros inmuebles) aunque con posibilidad de que los movamos. Algunos muebles (armarios, librerías, camas, consolas, mesas de despacho o de comedor, pianos, etc.) se mantienen siempre inmóviles en su lugar: cualquier variación de ellos supone un cambio de planteamiento en la decoración. Otros (sillas, banquetas, pantallas de pie, lámparas de mesa, mesitas auxiliares, etc.) cambian con facilidad de sitio para adaptarse a las necesidades actuales, variables, que van surgiendo con el fluir de la vida.

Los muebles decoran la habitación, y su valor decorativo está unido a su utilidad. Decoran cumpliendo su función, y, por tanto, deben estar situados, precisamente, en el sitio en el que la van a cumplir.

No tiene sentido el que distribuyamos los muebles en una habitación siguiendo un criterio estrictamente plástico, y sin tener en cuenta el lugar ideal de utilización de cada uno y de su conjunto. No tiene sentido aunque compositivamente se vea todo muy bonito: se ve todo muy bonito cuando no hay

nadie que lo vea. No tiene sentido, porque la decoración tiene una razón de ser humana y vital, precisamente cuando los hombres habitan el recinto y cuando viven en él; y si para utilizar los muebles tienen que cambiarlos de sitio, descomponen aquel decorado artificioso: la belleza del escenario era una entelequia inerte que se destruye con la vida humana; era, por tanto, la negación del decoro de una vivienda.

No me refiero ahora a esos muebles que se usan esporádicamente, que están en disposición de acomodarse a circunstancias variables y cuyo valor decorativo y funcional está precisamente en esa flexibilidad para adaptarse a la jugosidad de la vida, es decir, ceniceros de pie, mesitas auxiliares, taburetes, etc. No. No me refiero a eso, sino a salas que he visto -las he visto muchas veces y en sitios muy diversos- cuyos muebles están rigurosamente colocados por una voluntad totalmente ajena a la vida de la casa, cada asiento tiene asignado un lugar fijo, inamovible mientras no se use, es decir, mientras la sala sea un escenario muerto y expectante; pero que, todos los días, cuando la familia se reúne a conversar o a hacer cualquier otra actividad (ver la televisión o leer el periódico), cada uno tiene que coger un asiento y llevarlo al sitio correcto para que cumpla cabalmente su función. Es decir, que el decorador había pensado la distribución de los muebles de la **sala de estar**, precisamente, para **no estar**, y **para estar**, hay que cambiarla.

Esto suele ocurrir porque las piezas de un tresillo se ponen pegadas a las paredes y quedan a unas distancias inadecuadas, o porque con el objeto de completar unas unidades ambientales artificiosas, quedan unas butacas de espaldas a otras, o sin relación vital.

A veces no es todo el cuarto de estar, lo que atenta contra la habitabilidad, sino sólo un par de sillones puestos muy **modosamente** (figura 18), pero que por su posición no invitan a que se siente nadie o, si alguien se sienta, estimulan en él la insolidaridad humana.

El espacio limitado por los paramentos, desnudo en su geometría -el recinto vacío- tiene (o puede tener) unos valores de escala, de luz, de color e incluso de funcionalidad y expresividad formal, en los que puede residir (es deseable que resida) lo más enjundioso de su calor arquitectónico; pero, en general, la distribución de los muebles es lo que viene a configurar de manera más inmediata y eficaz los ambientes vitales, y a modelar, con esos ambientes, la vida misma de los hombres que los habitan. Cada mueble ocupa un espacio propio, y exige, además, un espacio de utilización. En principio, la mejor distribución de los muebles es aquella que más reduce las zonas muertas en los espacios de ocupación, y, sobre todo, la que potencia con más eficacia el servicio de los espacios útiles y vivideros, y estimula también los vínculos de relación. En este sentido se debe tener en cuenta que para estimular

esas relaciones vitales, los muebles, además de la función primaria que les es propia, pueden cumplir la función de dividir o compartimentar los espacios para hacerlos más recogidos, más cálidos o más independientes. Y hay muebles (biombos o pantallas) cuya función primaria es precisamente esa.

Los armarios, vitrinas o bibliotecas ocupan un espacio útil -su propio espacio- que no es vividero, y necesitan (con necesidad no permanente sino esporádica) ante su cara anterior una zona de utilización de extensión variable. La cara posterior es neutra, de ahí que su situación óptima para el me-

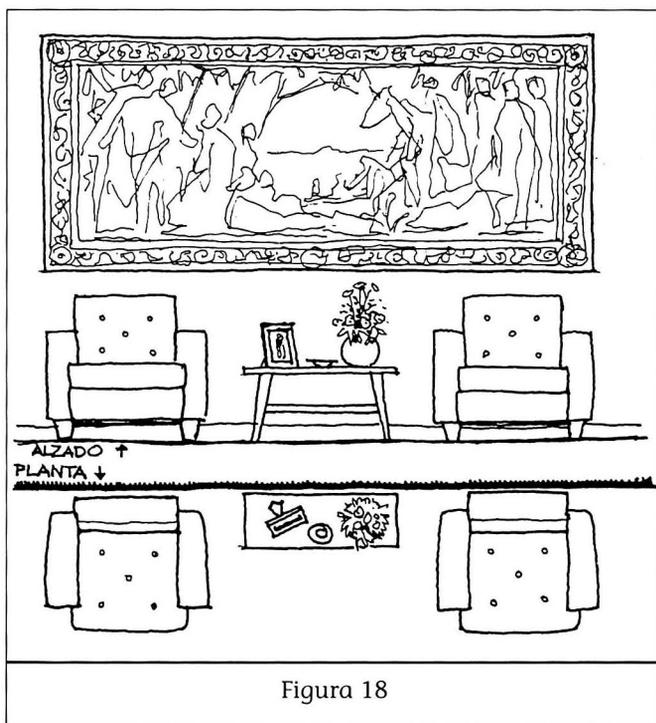


Figura 18

jor aprovechamiento del espacio sea adosarlos a una pared. Pueden, sin embargo, emplearse como elemento de separación de ambientes, utilizando su cara neutra como pantalla o biombo.

En sofás y butacas el espacio de ocupación útil es vividero y, además, se necesita un espacio anterior de acceso y utilización real. Tras el respaldo hay un espacio muerto, por lo que puede ser conveniente arrimarlos a la pared, o marcar con ellos una compartimentación ambiental, de manera análoga (aunque con muy diferente carácter) a como podía hacerse con los armarios o estanterías.

Las mesas tienen una superficie útil que coincide exactamente con la que ocupan en planta. Además, junto a ellas, necesitan un espacio variable para quien las utiliza.

Ese espacio variable puede estar localizado en una zona fija del perímetro de la mesa y se extiende a las posibilidades de un asiento, de una persona que se sienta en él y de la movilidad de la persona y del asiento. Es el caso de un escritorio (o mesa de despacho) (figura 19).

El espacio total ocupado por la mesa (la superficie propia, unida a la zona de utilización) debe

acoplarse con otros espacios vivideros limitados por las superficies que definen el recinto, las cuales son, en el caso más ordinario, ortogonales. Si colocamos el rectángulo de la mesa paralelo a uno de los paramentos, con la distancia necesaria para acoger la zona de utilización, quedarán a ambos lados de ésta (entre la pared y la mesa) dos espacios perdidos o, al menos, innecesarios.

Para lograr un mayor aprovechamiento del espacio útil, puede situarse la mesa formando un ángulo de cuarenta y cinco grados, de manera que la zona de utilización se acople al rincón del recinto,

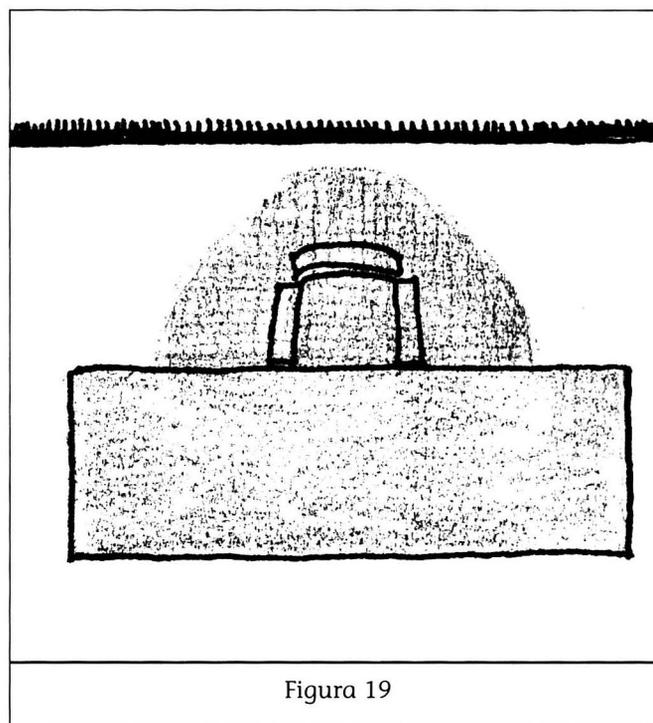


Figura 19

con lo que desaparecen los espacios perdidos (figura 20). Esta posición de la mesa tiene además la ventaja de que el usuario domina visualmente toda la habitación con un ángulo de sólo noventa grados, mientras que, en el caso anterior, toda una pared queda a sus espaldas, y para dominar el recinto tiene que abrir su campo visual más de 180°. Esta posición, al no jugar con las estrictas ortogonalidades, impone unos condicionantes plásticos de composición; pero permite composiciones oblicuas que pueden dar soluciones, de mucho interés estético. Puede, también buscarse una mesa que no sea el estricto rectángulo, sino que tenga una curvatura que juegue con las ortogonalidades del recinto. Proponemos una solución (figura 21) en que el espacio total de ocupación de la mesa es un cuadrante circular que se acopla exactamente a la esquina del recinto y que da al usuario el máximo dominio no sólo sobre la habitación, sino incluso sobre la superficie de la mesa. Esta solución puede completarse con gavetas que en lugar de rectangulares que se abren por traslación perpendicular a su cara exterior (con lo que constriñen el campo útil) son cuadrantes de círculo que se abren pibotando sobre

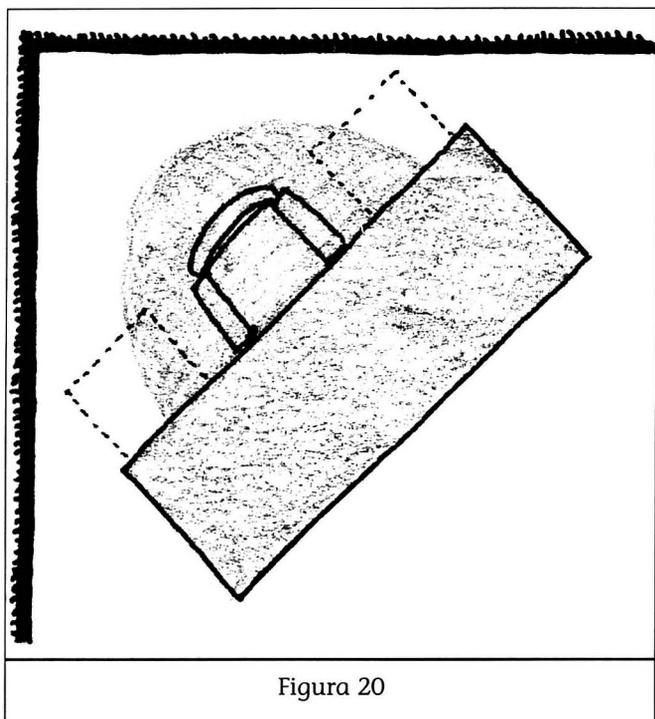


Figura 20

un eje en su esquina.

En mesas cuadradas (de comedor o de juego) pensadas para cuatro usuarios las zonas de utilización se localizan en el centro de cada uno de los cuatro lados, con lo que el espacio total ocupado es sensiblemente un cuadrado cuyos ejes normales son las diagonales de la mesa, la zona de ocupación de la mesa es pues el doble de su propia área (figura 22).

Si se sitúan las mesas paralelas a los paramentos del recinto, quedarán unos espacios perdidos en los rincones. El mejor aprovechamiento del espacio es situando los lados de la mesa a 45°, con lo que se logra el máximo acoplamiento de las zonas de ocu-

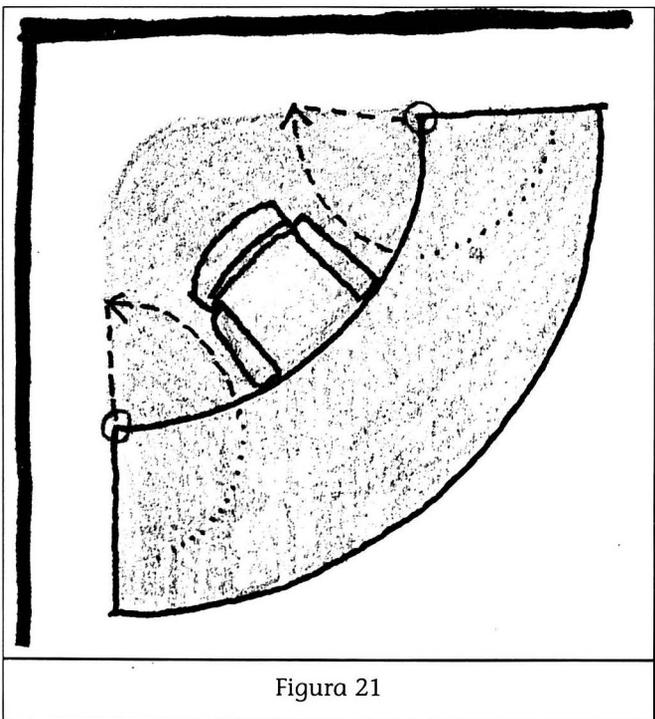


Figura 21

pación, sin que la conveniente holgura cree espacios muertos (figura 23).

Pero los puntos de utilización de una mesa no siempre están fijos, sino que los usuarios, normalmente, pueden distribuirse indiferentemente en cualquier lugar a lo largo de sus lados. La zona de ocupación es, entonces, paralela al lado útil de la mesa, y de una anchura que dependerá de la holgura que se quiera dar a los asientos y al paso posterior. Hay mesas en las que los lados útiles son los longitudinales (a uno o a ambos costados), es el caso de mesas de estudio colectivo, en una biblioteca, o mesas de laboratorio, en las cuales los usuarios no mantienen una relación entre sí (al menos en función de la mesa). Otras veces la mesa es el núcleo de relación de quienes se sientan **alrededor** de ella (mesas de comedor, mesas de juntas, etc.). En estos casos la zona de ocupación es también de la anchura conveniente para la situación y debida movilidad del usuario, y paralela al borde de la mesa, es decir, siguiendo la forma perimetral. Sin embargo al ser la principal razón de estas mesas la relación de las personas que se reúnen a su alrededor es importante que todas ellas se vean entre sí las caras. En este sentido la forma más adecuada es la circular (la mesa redonda) en la que todos los puntos de la circunferencia se relacionen homogéneamente entre sí, sin que haya ninguna diferenciación jerárquica.

Sin embargo, el hecho de que el círculo sea la forma geométrica que abarca mayor área con menor perímetro, hace que una mesa redonda para más de diez u once personas ocupe una superficie que puede ser excesiva y de difícil acoplamiento en una habitación ordinaria, y con una zona inútil o inalcanzable en el centro de la mesa.

La forma rectangular es la más usual por su fácil acoplamiento geométrico. Tiene el inconveniente de que, si la mesa es bastante larga, quienes se sientan en los lados longitudinales, no ven la cara (o la ven incómodamente) a los que se sientan -no inmediatos- en el mismo costado. En este sentido, las cabeceras (los lados cortos del rectángulo) son los puntos privilegiados, porque dominan y son vistos con comodidad por todos los que están alrededor de la mesa. Para facilitar la comunicación entre las personas que ocupan una mesa larga (de juntas o de comedor) puede ser conveniente dar una cierta convexidad a los lados longitudinales (figura 24).

LA VEJEZ PROVOCADA Y LA COCHAMBRE DECORATIVA.

La edificación que da entrada a las catacumbas de Priscila en Roma, tiene unos muros que nacieron ya viejos hace muy pocos lustros. Para darles esa vejez en su construcción, se fabricó un paramento rugoso pintado con tierra de sombra natu-

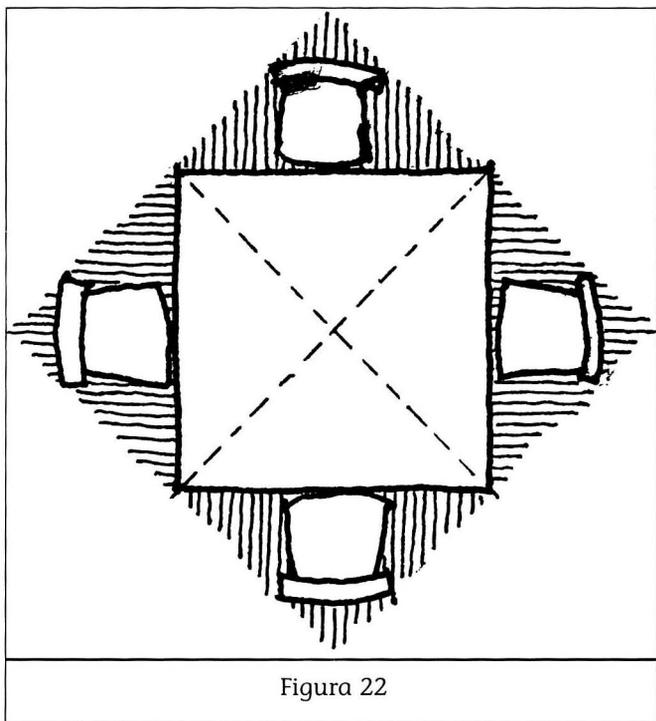


Figura 22

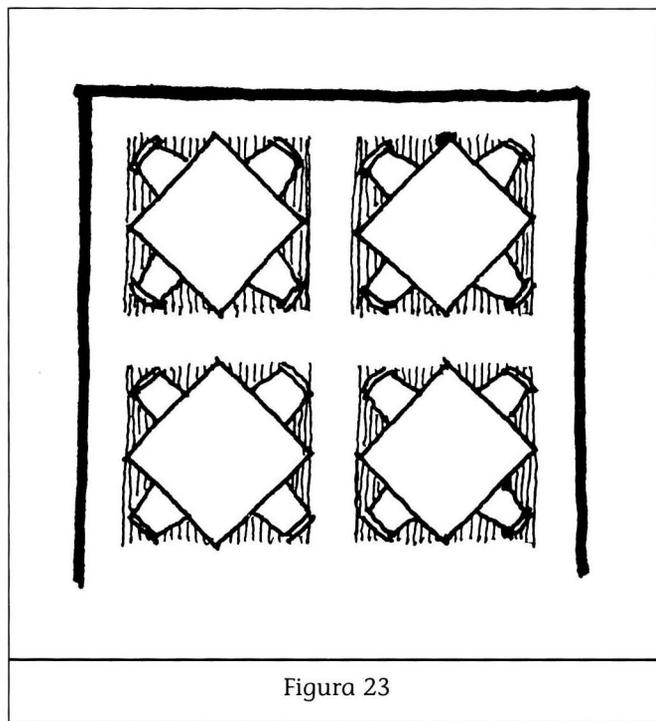


Figura 23

ral. Sobre esa superficie negruzca, utilizando brochas de pelo duro se dio una capa de pintura siena. Esa pintura, por la dureza de las brochas, quedaba en los puntos salientes y convexos del enfoscado rústico; pero no penetraba en lo profundo de las concavidades, y no tapaba en ellas el color de tierra de sombra, con lo cual la pared aparecería como una pared pintada de color siena, cuyas rugosidades habían acumulado el polvo y la porquería de siglos. Después, algunos chorretones de agua sucia, cuidadosamente distribuidos, daban mayor verismo al envejecimiento. He citado (por señalar uno solo de los innumerables casos que se vienen haciendo de manera habitual en todas partes) ese

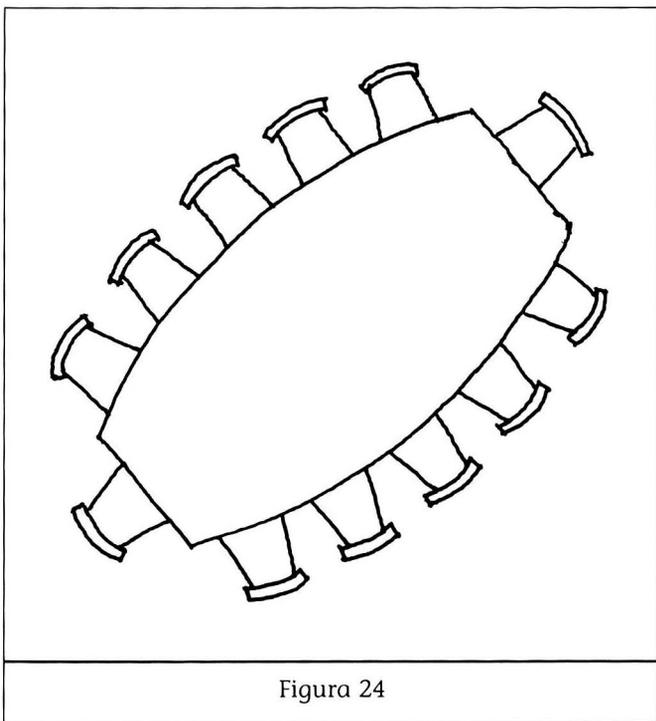


Figura 24

intencionado envejecimiento de la construcción de acceso a las catacumbas de Priscila.

Muchos defensores a ultranza de la sinceridad constructiva (sin tener ideas muy claras de lo que la sinceridad constructiva significa) se escandalizan ante estos atropellos contra la **sinceridad**. Otros, ante esas paredes vetustas, se relamen de placer, porque a ellos (por simple aberración de su gusto) les atrae lo viejo.

Debo reconocer que esas actuaciones son, por lo menos, discutibles; pero, en algunos casos, pueden tener una explicación convincente. En el caso de las catacumbas de Priscila, se trata de la entrada a una reliquia arquitectónica. Esa reliquia, por su carácter histórico y afectivo, no puede remozarse para darle el carácter nuevo y recién hecho que tuvo en su momento. Es razonable que, para entrar en aquel recinto que ahora es, por imposición de la historia, antiguo y viejo, se constituya un espacio que nos arranque del momento presente y nos vaya sumergiendo en un ambiente de antigüedad.

Hay muchos casos en que se justifica no hacer cosas viejas, pero sí hacer cosas que no parezcan nuevas. Siempre que haya razones para que la construcción tenga un carácter de intemporalidad y que deba desvincularse del momento histórico en que fue hecha, para que se nos presente no como una novedad, sino como una obra **de siempre**, será defendible evitar en la arquitectura todo lo que el presente pueda tener de efímero.

Pero debe tenerse en cuenta, que si hacer una cosa con sabor de **nuevo** es una vinculación al tiempo pasajero, el hacer una cosa artificialmente vieja, es también una vinculación a un momento temporal, y, además, un atentado contra el natural fluir de la historia.

La antigüedad es, indudablemente, un valor. La

vejez es un defecto contra el que hay que luchar. El que lo antiguo se haga viejo, es lamentable, pero es natural. Provocar la vejez intencionadamente es un crimen. Una cosa nueva podremos hacerla artificialmente vieja; pero nunca podremos hacerla antigua.

Pero es muy corriente entre los decoradores envejecer las cosas, estropearlas y ensuciarlas para que parezcan antiguas. Se confunden los objetos antiguos con los trastos viejos, y, en lugar de procurar que lo antiguo muestre su solera con dignidad, amorosamente conservado y remozado con nobleza, se busca que lo nuevo pierda la juventud destrozando la tersura y elegancia de su porte. Sin embargo, a veces, la misma persona -amante de lo antiguo- que se desvive por matar la carcoma que está corroyendo un bargueño del siglo XVI, da una perdigonada a una mesa moderna, para que parezca carcomida ya por los gusanos. Y lo peor es que cree que esta acción esencialmente **indecorosa**, es una demostración de buen gusto y de ingenio en la decoración. Envejecer los muebles artificialmente es un delito que atenta contra la naturaleza de las cosas, contra el natural fluir de los tiempos, contra la estética y el buen gusto, y, sobre todo, contra el más elemental sentido común.

Es un atentado, sin embargo, muy corriente: la misma persona que se preocupa de encerar con fruición los pavimentos (haciéndolos resbaladizos e incluso peligrosos para la integridad física de los usuarios) con el objeto de que brillen como un espejo, al colocar un espejo en una salita o en un comedor, destroza su azogue para que parezca viejo, se goza presentándolo estropeado; y estima como un detalle de buen gusto el que pierda su calidad de espejo para convertirlo en un objeto incomprensible, un extraño cuadro, que está ocupando un trozo de pared. Alguien, poco ducho en pintura, puede pensar que ese espejo corrompido cumple la misma función que un cuadro abstracto. Aceptémoslo, aunque no sea cierto. Pero no deja de ser curioso que a la persona que indecorosamente colocó aquel espejo para **decorar**, jamás se le hubiera ocurrido colocar un cuadro abstracto (ni bueno, ni malo, porque de eso ella no entiende). Y no se le hubiera ocurrido colocarlo, por la sencilla razón de que el cuadro es una cosa nueva, y al decorador de marras no le importan para nada los valores plásticos y decorativos: lo único que le interesa es la vejez. Lo que no comprendo es por qué no sigue el mismo criterio con el pavimento, mellándolo, ensuciándolo y rayándolo para evitar que brille como el espejo nuevo que no quiso poner en la pared.

Todos los objetos de uso se valoran más decorativamente cuando se presentan relucientes. Así: pavimentos, cristalerías, ceniceros, cuberterías, bandejas, vajillas... En cambio, cuando los objetos no tienen más misión que la de adornar es frecuente despojarlos de su brillo para que se nos presenten viejos y cochambrosos.

Es el caso de tantos objetos dorados con pan de oro, como son cornucopias, capiteles o retazos de decoración rococó colocados como elementos de adorno en sobrepuertas, frisos, lienzos de pared, lámparas de mesa, etc. de las salas de vivienda, o incluso retablos barrocos o altares fabricados para enriquecer una capilla moderna. Es muy frecuente que el decorador, al disponer para su decoración de estas tan valiosas superficies de oro, en lugar de valorar la nobleza del material potenciando su calidad y su brillo, se sienta en la obligación de desvirtuarlas mediante pátinas de cochambre, recubriéndolas con barnices deslucidos con polvos de talco, de manera que los dorados se vean viejos, por sucios y polvorientos. Y lo asombroso es que este delito artístico responde a un plan premeditado y alevosos y necesita para llevarse a cabo de peritos que se hacen expertos en desnaturalizar el oro tras concienzudos aprendizajes. (Otra cosa es oscurecer con betún de Judea u otra pintura análoga las concavidades doradas, lo cual refuerza los puntos brillantes y valora toda la superficie en su volumen y en su calidad, o bien estofar el objeto con colores que realzan las incisiones de oro y son enriquecidas por ellas).

Empañar el oro es particularmente triste por lo que el oro tiene de símbolo de nobleza, de esplendor inalterable y de riqueza; pero, la exaltación de lo mugriento y costoso como metas estéticas y decorativas es una aberración que se da con una asombrosa frecuencia mucho más que en el oro, en cualquier superficie pintada. Cuando en un mueble, en una puerta o en una baranda, la superficie -gracias al dominio u oficio de un pintor- ha quedado tersa y homogénea, con el brillo y la calidad perfecta y deseable, llega el experto de la pátina que se dedica, con su trabajo paciente y concienzudo, a deslucir el trabajo perfecto del pintor, poniéndole en unas pocas horas, la mugre que irían depositando los años y los siglos -si no hubiera nadie que de vez en cuando la limpiara-. Después, al pasar los tiempos, con el uso y con el roce, se va perdiendo lentamente la cochambre -la pátina, le llaman- y van apareciendo manchas de limpieza precisamente en los puntos más sobados. Esas manchas de limpieza que acentúan la mugre de lo más intacto, son mucho más indecorosas y aberrantes que las naturales manchas de suciedad en las partes más expuestas a ensuciarse.

LOS ADORNOS.

Una habitación no se decora. Una habitación se constituye decorando un recinto desnudo; es decir, dando al recinto que estaba desnudo, la idoneidad y el carácter apariencial adecuado para que cumpla dignamente su función. O lo que es lo mismo, haciéndolo habitable. La habitación es, ya, el recinto decorado: plenamente habitable y vividero. El

recinto desnudo tenía, desde su desnudez (por su forma y sus dimensiones, por sus elementos constructivos y por sus huecos) un principio de decoración que podría ser el germen condicionante (e incluso determinante) de la posterior actividad decoradora de **vestir** el recinto para darle toda su habitabilidad.

Esa actividad decoradora es unitaria: la decoración debe concebirse en su totalidad para que haya una coherencia compositiva y ambiental. El primer paso de la decoración (si podemos hablar de primer paso, ya que cada cosa está pensada coordinadamente, en función e interdependencia de todo lo demás), el primer paso -digo- de la decoración es dar a los paramentos del recinto vacío (pavimentos, paredes y techos) así como a la carpintería y cerramientos, la calidad, color y textura debidos. Después (y simultáneamente en la concepción) hay que poner los muebles requeridos para que la habitación responda a su función propia, y todos los aparatos que presten un servicio necesario o conveniente. Con esto, si todo hasta aquí ha estado concebido y realizado con decoro, con sensibilidad artística y con sentido arquitectónico compositivo y funcional, la habitación será ya plenamente habitable y vividera. No necesitará más: su decoración estará terminada, aunque no debe quedar inamovible porque tiene que estar abierta a la vida.

Sé que alguien puede objetarme que... -bueno, de acuerdo: concedo a los objetores que a esa habitación decorada se le añadan algunos elementos de puro adorno, que, aunque no tengan ninguna razón estrictamente funcional, pueden ayudar a redondear la composición plástica o pueden satisfacer unas necesidades afectivas. Eso es aceptable, y, en algunos casos, puede ser inclusive encomiable y de eso hablaré más adelante. Lo que es inadmisibles es que esa labor de retoque, meramente complementaria y subsidiaria, acapare para sí el nombre de **decoración**. Para muchas personas, efectivamente, la decoración consiste en llenar vacíos, distribuir colgajos, entronizar trastos y añadir aristocráticos pingajos sobre la habitación vividera. Para ellos, la decoración empieza cuando debería haber terminado. Decorar no es adornar. El decoro debe estar plenamente logrado en el recinto habitable. Tratar de alcanzarlo exclusivamente poniendo adornos postizos es indecoroso, lo cual no quiere decir que en una habitación decorosa y vividera no podamos añadir nuevos objetos que la van enriqueciendo (aquel recuerdo de París, esa figurita de porcelana que nos regaló un cliente, la foto de la Primera Comunión de Susana, etc.). La enriquecen, no porque la habitación no estuviese ya decorada, sino porque la decoración es siempre algo vivo, y está siempre abierta a la vida de los hombres. El recinto vividero está ya hecho; pero está hecho para vivir, y sigue viviendo, y evoluciona -debe evolucionar- al compás de la vida fluyente. Una buena decoración no puede quedar cerrada e inamovible: el

trofeo del Concurso de pesca o el muñeco de trapo recuerdo de Nuria deben estar previstos (indeterminadamente previstos) mucho antes de que lleguen. Como el cambio de tapicería del sofá o la sustitución de la lámpara de pie.

Aunque **decorar** no sea sinónimo -ni mucho menos- de **adornar**, el añadir objetos de puro adorno -el **adornar**- puede tener, en ocasiones, un valor positivo en la decoración. Muchas veces, los jarrones, los cuadros y las figurillas repartidas por las habitaciones no tienen más razón de ser, que el de amenizar los recintos. El utilizar adornos no es malo. Lo que sí es malo es el cargar sobre los adornos todo el peso de la decoración. Una habitación vividera -decorada ya- no necesita por sí misma ser amenizada. Cuanto más necesite los adornos que la amenicen, peor resuelto estará su decoro arquitectónico. Los adornos pueden ser objetos fabricados exclusivamente para adornar, o, también, objetos hechos para cumplir una función y que se les priva de su utilidad para que sirvan de adorno. Es el caso de esa pareja de sillas que se pone haciendo guardia a una repisa en un tramo de un pasillo en el que nunca se sentará nadie (fig.25). Quizás adornan; pero, más bien, estorban. Tienen la ventaja de que si algún día hace falta una silla más en el cuarto de estar o en el comedor de la casa, puede cogerse una de éstas (aunque en general son bastante incómodas) y así le devolveremos la utilidad que le habíamos negado. De manera análoga, hay muchas vajillas, bandejas y juegos de té, condenados al selectivo ostracismo de una vitrina, porque son demasiado lujosos para usarlos en la función que les es propia. Así también, hay vasijas que son muy útiles -tinajas, cántaros y aun botijos- pero que en nuestras casas actuales no sirven ya para nada; sin embargo, se siguen buscando y poniendo

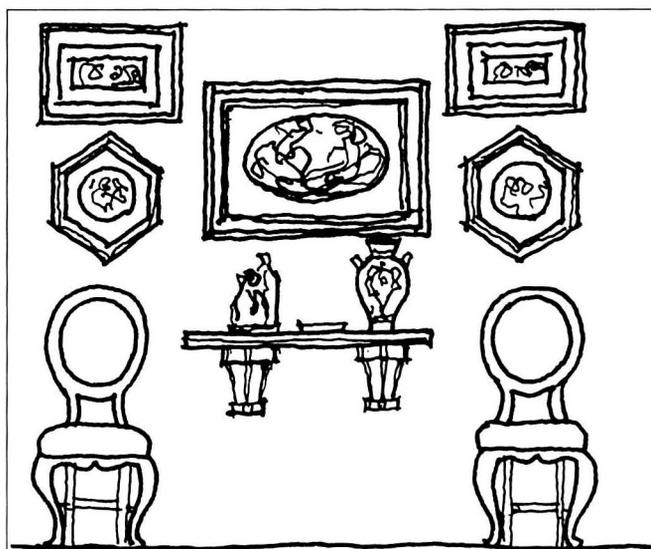


Figura 25

Una pareja de sillas monta la guardia a una repisa mural.

(La desafortunada disposición de los "adornos" está tomada de la realidad)

para adornar un rincón o coronar un mueble. En el mismo sentido se emplean como adorno apeos de labranza o utensilios de pesca.

Hay muchos objetos cuya razón de ser es una utilidad que tuvieron los antepasados de su especie (candeleros, jarrones, etc.) pero que se fabrican ya como simples adornos, sin pensar en que puedan servir para la función que antaño les dio origen. Esa referencia más o menos lejana a una utilidad, les da una cierta significación que, en la decoración, puede ser positiva.

Otros objetos -muchísimos objetos de adorno- ni son útiles, ni hacen referencia a ninguna utilidad; pero cumplen una misión afectiva. Unas veces, porque materializan un recuerdo; otras, porque tienen un valor anecdótico o una gracia en sí mismos (fig.26).

Todos los adornos que pueden venir a enriquecer una habitación decorada deben situarse como partes integrantes de la decoración y no como elementos inconexos simplemente añadidos. Cada objeto nuevo debe tener una misión concreta en el conjunto de la composición plástica. Si es el caso, habrá que reconsiderar, y quizá reestructurar, la situación de algunos otros elementos que estaban ya, y que, con el nuevo, deben constituir una unidad ambiental. Los ejes compositivos, las líneas de ordenación, el equilibrio de masas, la armonía de colores y de formas y los juegos rítmicos que subyacen en toda habitación bien concebida deben mantenerse en toda la evolución y el enriquecimiento de la decoración. Deben mantenerse, eso sí, con la flexibilidad de lo vivo, pero también, con la presencia de lo necesario, para que siempre el recinto esté bien decorado. Esa armonía compositiva potencia

además todos los valores afectivos de los distintos objetos que se han ido añadiendo con el fluir de la vida. La potencia porque así se integran coherentemente en el ambiente humano y vital; mientras que, sin esa composición plástica unitaria, los adornos se reducen a ser unos chismes entrañables todo lo bien almacenados que se quiera, pero sin constituir la deseable unidad de habitación con vida.

Como idea que podrá ser obvia; pero que conviene subrayar para que nunca se nos pierda, es importante señalar que la arquitectura no se hace para que se vean bien unos adornos; sino que los adornos -si se ponen- se ponen para que se vea bien la arquitectura.

OBRAS DE ARTE.

Una vivienda no es un museo, aunque pueda albergar magníficas obras de arte.

Un museo no es una vivienda, aunque sus salas tengan una habitabilidad potencial.

La vivienda se hace para que los hombres vivan de ella, y toda su decoración se dirige a crear unos espacios más vivideros. En la vivienda, las obras de arte -si las hubiere- tienen por misión enriquecer la decoración: son función de la habitabilidad. El decoro de la vivienda reside en el protagonismo del hombre que la habita.

El museo se hace para mostrar unas obras de arte, y toda su decoración se dirige a valorarlas y potenciarlas. El decoro del museo reside en el protagonismo de los objetos que se exponen.

En la vivienda las obras de arte están en función de los espacios vivideros.

En los museos los espacios están en función de las obras de arte.

La arquitectura es siempre (debe serlo, por su propia naturaleza) una obra de arte; pero no debe ser nunca (ni por su naturaleza, ni por la misión que cumple) un centro de atención. Es una obra de arte; pero no es para ser contemplada, sino para ser vivida y para facilitar la contemplación. Su decoro le obliga a renunciar a su protagonismo, para integrarse en la vida de los hombres. Lo más genuino de su artisticidad está en su servicio: en el enriquecimiento que presta a la habitabilidad de los espacios, para el caso de la vivienda; y, para el caso de los museos, en la sabia valoración de los objetos expuestos. El reclamar para sí la atención de los hombres, sería distraer de su misión arquitectónica, y, por tanto, traicionar su artisticidad específica.

Si la arquitectura de la vivienda no debe erigirse nunca en centro de atención, tampoco deben erigirse en centro de atención las obras de arte que la vivienda alberga, en cuanto que éstas no son sino una parte integrante de la arquitectura, una parte integrante que contribuye a su decoro. En el momento en que organizamos la arquitectura para



Figura 26

Muchos objetos de adorno ni son útiles ni hacen referencia a una utilidad; pero cumplen una misión afectiva. Unas veces porque materializan un recuerdo; otras, porque tienen un valor anecdótico o una gracia en sí mismos, aunque no aporten nada a la armonía meramente plástica del conjunto.

centrar la atención en unas obras de arte estamos haciendo un museo y no una vivienda.

Esto no quiere decir que las obras de arte de una vivienda no puedan ser contempladas. Pueden y deben ser contempladas con la espontaneidad de lo que se nos presenta naturalmente atractivo, y la arquitectura debe permitir y facilitar esa contemplación como una más de las actividades de los hombres que viven en ella.

Las obras de arte que decoran la vivienda en la medida en que enriquecen la vida de los hombres. Están por tanto, al servicio de la habitabilidad.

Lo que es un desorden es el constituir las en centro de la vivienda, es decir, el poner la habitabilidad a su servicio.

EL ESTILO Y LOS ESTILOS DE DECORACION.

La arquitectura puede albergar obras de arte singulares, e incluso puede estar integrada por obras de arte particulares que son susceptibles de ser contempladas individualmente. Pero la arquitectura en su conjunto es una obra de arte unitaria, que no puede disgregarse en centros aislados de atención. Y ella en su unidad -como ya hemos dicho-, no puede tampoco erigirse en centro de atención. No puede ser contemplada a la manera de una pintura, delante de la que nos sentamos para mirarla, ni a la manera de una música, que la escuchamos aislándonos de nuestro mundo y aún de nuestra vida. No puede ser contemplada así, porque la acción artística de la arquitectura se ejerce sobre la vida misma en su función vital. Viviendo en ella, la contemplamos; y si nos paramos a mirarla, nos perdemos lo más profundo de la contemplación arquitectónica.

Esa unidad artística de la arquitectura, la integran la estructura constructiva, la dimensión de los espacios, y todos los elementos que constituyen la decoración.

Se puede hablar con propiedad de estilos de arquitectura, y se puede hablar -con propiedad, también- de estilos de decoración; pero es muy peligroso que los estilos de decoración tengan una autonomía, y que sean estudiados por los decoradores como un arte acotado e independiente. Para decorar bien, lo importante no es conocer los estilos, sino tener estilo.

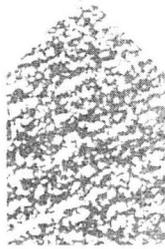
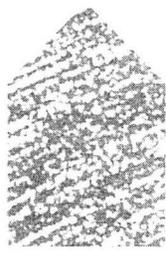
Tener estilo, trabajar con estilo, es casi lo mismo que trabajar con decoro, es decir, poner **decoro** en la decoración.

Un **estilo**, un buen estilo en cualquier arte (lo vemos claro en la literatura) implica adecuación de la expresión a lo expresado. Un buen estilo es el que dice con claridad y con elegancia lo que tiene que decir. Así, los muebles tienen estilo cuando son -con claridad y con elegancia- como tienen que ser, por su función, por su entorno, por su categoría y por su época.

De vez en cuando nos encontramos -es una expresión muy corriente- con personas que hablan de **muebles de estilo**. Dicen "muebles de estilo", así, en abstracto, sin especificar de qué estilo son, y sin aclarar lo que la palabra **estilo** significa. Cuando miramos esos muebles para ver a qué responde tan difusa denominación, nos encontramos con cualquier cosa: puede ser un perchero de madera oscura prolijamente tallada simulando trasnochados blasones nobiliarios, o unas sillas de respaldo vertical que oponen a nuestra riñonada una superficie tiesa de cuero repujado. Da igual. Es verdad que la expresión "muebles de estilo" es ambigua y no creo que se refiera a que los tales muebles estén hechos con buen estilo y con decoro, sino a que siguen los modos y formas de un estilo concreto, aunque esté indeterminado en su concreción. Alude algunas veces, a un mobiliario que se hizo en eso que se ha dado en llamar Renacimiento español, y del que es un desdichadísimo remedo. Pero puede referirse a otro estilo -a otro modo- de decorar. Tampoco eso importa. La idea que es necesario tener muy clara es que los estilos de decoración aunque admitamos que existan, no son independientes de la arquitectura. Son los mismos estilos de la arquitectura, aunque, lógicamente, tengan unas particularidades. Esas particularidades -en el diseño y en el material de los muebles, en el tratamiento de los cerramientos, en la textura de las superficies, etc.- constituyen también el estilo propio de la arquitectura concreta.

Sin embargo, al hablar del estilo o de los estilos se emplea la palabra con matices muy diversos (nosotros mismos la estamos empleando), y es preciso distinguir y aclarar esos matices.

Si, siguiendo en este punto las doctrinas semiológicas, consideramos la arquitectura como un medio de comunicación entre los hombres, es decir, como un **lenguaje**, podríamos aplicarle la distinción que Fernando de Saussure hacía en su "Cours de Linguistique générale" al hablar de un lenguaje: distinguía en él la **Lengua** (que es el conjunto estructurado de signos que mediante determinados códigos de interpretación permite la comunicación entre los hombres) y el **Habla** (que es el lenguaje en cuanto que es hablado por un sujeto con sus modalidades expresivas y su libertad individual). Cuando en Arquitectura hablamos de estilo gótico, estilo barroco, o Neoplasticismo, estamos hablando de **lenguas** diferentes en el lenguaje arquitectónico. Cuando decimos que una arquitectura está proyectada con **buen estilo**, nos referimos al **habla** propia de quien la proyectó. En todo caso, el estilo o los estilos de arquitectura no deben nunca confundirse con la capacidad de poner nombres monárquicos a los muebles: se puede hablar de una silla Reina Ana o de un tresillo Luis XIV, de una consola isabelina o de un canapé Imperio, sin que eso implique tener idea de arquitectura ni de decoración.



PATROCINADORES :



AGENCIA ESPAÑOLA DE
COOPERACION INTERNACIONAL



INSTITUTO DE COOPERACION
IBEROAMERICANA



SOCIEDAD ESTATAL
QUINTO CENTENARIO



UNIVERSIDAD DE
VALLADOLID



COMITE HISPANOAMERICANO DE
LEXICO EN EDIFICACION

**ANALISIS COMPARATIVO
DEL LEXICO USADO
EN EDIFICACION
EN LOS PAISES
DE HABLA HISPANA**

**ORGANIZADO Y COORDINADO POR
DEPARTAMENTO DE CONSTRUCCIONES
ARQUITECTONICAS E I.T.C.
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

EQUIPO DE TRABAJO

EQUIPO BASE - VALLADOLID:

Directores del Trabajo: *Juan Monjo Carrió,*
Dr. Arquitecto
Santiago Vega Amado,
Dr. Arquitecto

Coordinador General: *M^a Soledad Camino Olea,*
Arquitecto

Coordinador Lingüístico: *M^a Consuelo García Ruiz,*
Lingüista

Coordinador Informático: *Alvaro Gutiérrez Baños,*
Arquitecto

ASESORES:

Lingüísticos: *Manuel Alvar,* Director R.A. de la Lengua
Gregorio Salvador, Académico de la lengua
José Antonio Pascual, Catedrático U. de Salamanca
César Hernandez, Catedrático U. de Valladolid

COORDINADORES DE PAISES:

COLOMBIA: *Fabio Verástegui Carvajal,* Arquitecto
COSTA RICA: *Carlos Schmidt,* Arquitecto
CUBA: *Fernando Aguado Crespo,* Arquitecto
ECUADOR: *Norma Galarraga,* Arquitecto
ESPAÑA: *Javier León Vallejo,* Dr. Arquitecto
MEJICO: *Guillermo Sandoval Madrigal,* Arquitecto
PUERTO RICO: *Efraín Pérez Chanis,* Arquitecto
URUGUAY: *Laertes Dal Monte,* Arquitecto

Técnicos:

Alvaro García Meseguer, Dr. Ing. de Caminos
Rafael de la Hoz Arderius, Dr. Arquitecto