

INTRODUCCIÓN: LA FACHADA COMO MENSAJERA

Desde tiempos inmemoriales las fachadas fueron portadoras de información transmitiendo mensajes a los observadores, o al menos, intentando comunicar ideas acordes a las intenciones del arquitecto. Según Christian Norberg-Schulz¹, el primero y más completo sistema de simbolismo arquitectónico lo hallamos en el Antiguo Egipto, donde las formas usadas por los arquitectos no eran sólo decoración sino el reflejo de un orden del mundo.

De este modo, mensajes informativos fueron deliberadamente codificados mediante la forma y los detalles de las fachadas. Se trata de una arquitectura de intención: incluye la intención del usuario tanto como del diseñador.

Tal vez lo más elemental que podemos decir, es que en el terreno de la imagen exterior, normalmente el receptor recibe primero un mensaje legible sobre las funciones que el edificio desempeña. Sin embargo, sucede frecuentemente –y aún más cuando nos acercamos a nuestros días, a la arquitectura posmoderna y contemporánea- que el diseño de la fachada dificulta el correcto reconocimiento de la función del edificio basado en la percepción de la misma y la influencia significativa de sentimientos subjetivos en los receptores.

Esta 'confusión' o incertidumbre en quien lo observa, no hace más que reforzar la afirmación de que las fachadas son espacios discursivos importantes, eventos comunicativos en sí mismos, que cuentan historias a través de su materialidad. La 'cara' o apariencia externa del edificio decorada con detalles de arquitectura ornamental contribuye a distinguirlo de otros edificios y juega un rol importante en cómo la obra se muestra a sí misma y cómo es percibida su localización², convirtiéndose en punto referencial o hito.

Los tipos de mensajes que involucran las fachadas pueden dividirse en dos grupos:

1. Información denotando las funciones del edificio, comunicando su uso, como señalábamos;
2. Información simbólica, es decir, connotaciones –asociaciones subjetivas del observador o destinatario sobre el edificio-. El desciframiento de estos significados no es necesariamente funcional, sino que representan, por ejemplo: ideas filosóficas, políticas, procesos económicos, instrumentos de propaganda de determinados regímenes, demostraciones del estatus alcanzado por los usuarios o dueños, el poder de la ciudad en relación a sus habitantes, el sentido de filiación de las personas al lugar, etc.

Lo connotativo manifiesta un sutil juego basado en sentimientos, significados, simbolismos, metáforas, etc., destinadas a la percepción del observador. En la historia de la arquitectura los significados denotados se basaron en asociaciones más comprensibles que usan un cierto código para un estilo específico y presunciones más legibles y reconocibles, mientras que los connotados se basaron en códigos culturales y conocimientos de un determinado grupo o época.

Esto, al decir de Rafael Iglesia, conlleva a una crisis, a la que explica con las palabras de Scalvini: *“la crisis consiste en un exceso de univocidad semántica, en un empobrecimiento del halo significante, que permite el descifre inmediato de las funciones primarias pero también despoja de toda complejidad a la interpretación simbólica, reduciendo o anulando el necesario margen de ambivalencia y ambigüedad: ese halo precisamente, que hace del símbolo un quid interpretable según varias claves o perspectivas, en lugar de descifrable en una forma unívoca”*³.

1. UNA ARQUITECTURA ECLÉCTICA

El término eclecticismo nace en Europa dentro del pensamiento filosófico alemán. La palabra proviene del griego *eklegein*, “escoger”, y por ello en arquitectura se caracteriza por optar por múltiples lenguajes (*revivals*) en función del tema-programa, del gusto imperante, o del comitente, combinándolas y mezclándolas.

En el período 1890-1940, el eclecticismo se hace universalmente dominante en la práctica proyectual. Reconoce distintas corrientes en el plano internacional, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, y desarrolla una vertiente historicista. Aunque especialmente concentrado en este periodo denominado como tal, no debemos dejar de lado, sin embargo, la consideración de que América ha sido un 'territorio ecléctico' desde sus comienzos, cuando la amalgama entre los naturales y los recién llegados originó expresiones de fusión de lenguajes simbólicos. Uno de los ámbitos de mayor irradiación del historicismo y donde se verifica una sistematización teórica del mismo, es la Ecole des Beaux-Arts de París, a finales del siglo XIX⁴.

En la Argentina, la arquitectura ecléctica va haciendo su aparición a medida que el país va tomando las formas de la cultura europea, especialmente las que se originaron en las corrientes de pensamiento francés, inglés y alemán de los siglos XVII a XIX. Básicamente se adoptaron las formas culturales de cuatro países: Francia, Inglaterra, Alemania e Italia en un período fundamental para el

desarrollo del país y en el que se construyó la mayor cantidad de arquitectura oficial⁶.

Sumado a esto, el sector privado aportó un formidable volumen de construcción. Había un liderazgo económico y político de la oligarquía terrateniente propietaria de grandes territorios latifundistas, y un pensamiento filosófico positivista imperante a partir de los intelectuales de la llamada generación de 1880. La educación masiva, la reivindicación de la técnica y la industria como motor del desarrollo, junto a una política inmigratoria, provocarían un vertiginoso crecimiento de la población, con el fin de obtener mano de obra.

En términos estilísticos, el espectro de referentes históricos del momento se agrandó, y los diversos estilos fueron “apropiados” por el arquitecto o constructor al momento de la proyectación. La opción estilística se hallaba determinada por lo que podríamos llamar la caracterización programática, es decir, la necesidad de expresar a partir de una operación de referenciación histórica el carácter de uso del edificio.

El proyectista resolvía cada uno de sus edificios en:

- un estilo o “revival” distinto para cada caso, en función de lo que dicho repertorio estilístico evocaba o asociaba.

A este punto se refiere Ortiz cuando dice que la arquitectura ecléctica tuvo varias fases, dependiendo más bien del uso del edificio. Mientras el uso estuvo circunscripto a la arquitectura grande -edificios públicos, sedes comerciales, ferrocarriles, edificios eclesiásticos, etc.-, básicamente se mantuvo dentro de las formas clásicas, clasicistas o medievalistas, reflejando así la fase europea posterior al romanticismo.

- o bien, las distintas partes del edificio resueltas por separado en estilos distintos, superponiendo los diversos lenguajes simultáneamente en un montaje libre, según la técnica del collage, experimentando en él muchas veces la búsqueda de un “estilo personal”.

A propósito de esta variante, Ortiz señala que cuando al eclecticismo le tocó resolver los temas de vivienda individual, echó mano a un catálogo más amplio que el que posibilitaron los estilos más “históricos” (es decir clásicos de la antigüedad grecorromana, medievales, renacimiento y arquitectura francesa borbónica). A este catálogo ampliado del eclecticismo ingresaron todos los estilos vernáculos de las naciones europeas, como el normando, el vasco, el tirolés, el tudor, jacobino, georgiano, y otros de origen alemán, austríaco, etc.

La clase media o burguesía –sector privado-, no pudo evitar el “apego a las formas predilectas de la clase aristocrática, lo que incluyó el uso de un repertorio formal que fue acuñándose desde el Renacimiento. Este repertorio fue transmutando en su contenido significativo, ya que no pudo ser copiado ni repetido dada la falta de similitud con los intereses del nuevo grupo dominante”⁶. Las formas artísticas se desesemantizaron y resemantizaron de acuerdo al interés de este grupo social.

En este proceso de resemantización, “la morfología se resuelve en un nivel donde no existen compromisos con las ideas asociadas que se quieren evocar. Las formas quedaron libres de toda subordinación directa con respecto a la ideología a la que servían”, señala Iglesia. Ya no es la elección de un modo naturalista (dionisiaco, realista, irracional, espontáneo, sensorial y hedonista) o uno abstracto (clasicismo apolíneo, ordenado, racional, normático y geométrico) lo que posiciona el planteo artístico, sino la mezcla ecléctica del final decimonónico y de las décadas iniciales del siglo pasado, en la que casi todo podía convivir.

No se manejaron oposiciones de estilo, como el clásico, que tradicionalmente se contraponen al barroco, o el gótico que hace lo propio con el románico; todo estilo pudo oponerse simultáneamente a todos los estilos. Esto fue producto de la herencia de un espíritu romántico: “El romanticismo jamás ha impedido a un artista querer a la antigüedad clásica o a la Italia clásica, no menos, si no más de lo que se ha querido antes de él; sólo que le permite llevar, de un modo igualmente libre, su amor al arte medieval, al drama isabelino, al gótico, al barroco, o a la India, o Egipto, o a la China”⁷.

2. SATURACIÓN DE SIGNIFICADOS

En el siglo XIX las nuevas necesidades de comunicación y el creciente conocimiento histórico que aseguraba la asociación de ideas entre la cultura del pasado y sus formas revividas, permitieron y alentaron la relación entre forma y contenido significativo. Las formas clásicas, al igual que ocurrió con todas las formas rescatadas del pasado, se resemantizaron y se utilizaron para hablarle al espectador de nuevas conductas.

Para R. Iglesia las formas arquitectónicas actuaron como significante de un significado conceptual que se despertaba en la mente del espectador. En este proceso, el lenguaje arquitectónico se utilizó más por su función emotiva que por la referencial, es decir, se buscó, más que denotar (“*he aquí un templo griego*”), provocar una conducta o actitud en el receptor del mensaje (“*sed buenos ciudadanos*”; “*admirad al imperio*”)⁸.

Entonces, la función denotativa se congeló en un código admitido por todos –emisores y receptores–, así en los monumentos la rueda dentada identificó a la Industria; una matrona con un gorro frigio, a la República y así sucesivamente con otros mensajes correspondientes. La alegoría se convirtió en la figura usual como puede observarse en los ejemplos de los cementerios: columna quebrada = muerto joven; ángel con el dedo sobre la boca = silencio ante el descanso de la muerte, etc. De algún modo, alcanzada esta univocación inequívoca, los símbolos perdieron fuerza y entraron en crisis.

En este proceso comunicativo, la arquitectura historicista jugó sus cartas a lo corpóreo y no a lo vacío, lo que resulta claro en los ejemplos más destacados de espacios urbanos cuya pobreza simbólica está en relación inversa a la riqueza significativa de los edificios aislados. Esta tendencia hizo desear para cada edificio un espacio vacío que le hiciera marco y que lo aislara de posibles “ruidos semánticos” producidos por otros edificios. Este fue el criterio que guió al diseño urbano de Haussman, repetido en Buenos Aires mediante la apertura de avenidas que dieran marco perspectivo a edificios monumentales – en Buenos Aires la Casa Rosada y el Palacio del Congreso unidos por la Avenida de Mayo–.

Cuando esta tendencia no encontró para sus obras espacios vacíos que aislaran a los edificios entre sí –tal como ocurrió en la mayoría de las ciudades parceladas y sometidas al régimen de propiedad individual– el resultado fue una estridencia semántica; donde cada edificio competía con el contiguo tratando de imponer su mensaje particular, como si fueran anuncios publicitarios en la vía pública.

“Los edificios revivalistas, agrupados pared a pared en una misma calle, perdieron casi toda su fuerza comunicativa y resultaron para el espectador llamadas incoherentes y discordantes; más perturbadoras que significativas”⁹, hasta que la semiología se ocupara de investigar el fenómeno cultural producido.

3. LA SIMBOLOGÍA PROTECTORA

De entre este “ruido semántico”, queremos rescatar en particular los complejos sistemas de símbolos que involucran la idea de protección. Protección, del latín *protectiō*, es la acción y efecto de proteger, resguardar, defender, refugiar o amparar a algo o alguien. La protección es un cuidado preventivo ante un eventual riesgo o problema, e intenta impedir que una persona o una cosa reciba daño o que llegue hasta ella algo que lo produzca.

La protección puede ser física (concreta) o simbólica (abstracta). En el caso que nos ocupa, la de protección abstracta representada en las fachadas eclécticas,

está dada por imágenes de objetos o seres que se colocan con la misión de detener la posibilidad de sufrir daños o alejar presencias oscuras o malignas.

En la naturaleza del hombre existe una necesidad innata de protegerse: de los agentes externos, de los animales, de los propios hombres, o simplemente, de lo que desconoce. Este hecho ha provocado que desde tiempos inmemoriales se haya rodeado de ciertos elementos que contrarrestasen los efectos perniciosos de aquellos. Primero se procuró cobijo, luego unos ropajes y una vez satisfechas las necesidades básicas, una serie de amuletos que lo resguardasen de lo intangible, como por ejemplo los espíritus malignos.

Para obtener protección y seguridad el hombre deposita la confianza en algo o en alguien, es así que el repertorio de protección del género humano frente al mal, varió desde dioses a amuletos.

Comenzando en la Prehistoria, se adoptaron multitud de ritos propiciatorios y formas de la cultura material para proteger los hogares, los animales y las propias personas. Al inicio del texto mencionamos que el sistema de simbolismo arquitectónico del Antiguo Egipto fue el primero y más completo. A propósito señala Gombrich sobre la Gran Esfinge de Giza, esculpida en la tierra frente a la tumba del faraón:

*“Sólo podemos especular acerca de la función precisa de esta escultura, pero con certeza no se trata simplemente de la representación de ese monstruo mitológico al que los griegos denominaban Esfinge. Esto, o más bien, ella tiene el tocado del faraón. Pero no debemos dudar de que está dotada de vida. Cerca de la imagen hay una inscripción que data, es verdad, de una época muy posterior, en la que se hace decir a la Esfinge: “Yo protejo la capilla de esta tumba (...) ahuyento al intruso. Derribo a sus enemigos y a sus armas con ellos”. No sabemos si era verdad o no que se la considerara capaz de perjudicarnos a nosotros, visitantes inocentes, pero sin duda se la consideraba capaz de menoscabar cualquier fuerza hostil. Aquí podemos ver que la idea de exterior adquiere un significado literal. Podemos utilizar semejante presencia para proteger nuestras puertas o entradas contra intrusos, y esta práctica está tan extendida que bien podría haberse originado de forma independiente en diferentes partes del mundo”.*¹⁰

También se constatan un buen número de evidencias de protección del hogar durante el Imperio Romano; recordemos, por ejemplo, los altarcillos familiares formados con los dioses lares o las inscripciones en las entradas de las casas con la leyenda *cave canem* (“cuidado con el perro”), tradiciones que pasados los siglos se han mantenido, bajo diversas apariencias.

Se combate la duda, el miedo, propiciando al individuo un sentimiento de seguridad a través de una espiritualidad que instrumentaliza recursos de distinta índole. Estos instrumentos pueden ser los objetos a los que se les atribuye ciertos poderes, figuras, o palabras como las oraciones, o sonidos, olores (sahumerios) y los ritos. La reacción al miedo, a lo irracional, a lo desconocido, provoca que el individuo sacralice objetos.

Viejas prácticas relacionadas con la protección de casas, personas, animales y enseres pueden aún hallarse, ya se traten de rastros leves, indicios de que el hombre buscaba salvaguardar sus casas del mal y lo desconocido, o bien formas más explícitas.

Las arquitecturas vernáculas, por ejemplo, muestran abundantes ejemplos de protección de las casas. Símbolos cristianos, como los *detentes* con la representación del Sagrado Corazón se encuentran dispuestos en prácticamente todos los ámbitos. Raras eran las casas que no lo tuvieran próximo a la puerta, ya que estaba extendida la creencia de que por la noche se colaba el mal por las aberturas de la casa, y por ello era necesario cerrarlas simbólicamente colocando detentes con el Sagrado Corazón de Jesús o de María, cruces bendecidas, inscripciones de carácter religioso con AVE MARIA o IHS, elementos de la liturgia cristiana o representaciones solares en las chimeneas.

Por su parte las representaciones de soles, animales o diferentes esquemas radiales que para algunos autores son restos de viejas prácticas pre-cristianas, son otros de los elementos representativos del paisaje doméstico del viejo mundo.

Cruces de toda variedad – de hierro, madera, esgrafiadas, de piedra, etc.- se hallaban al pie de las vías de acceso, en puertas, en el vértice del tejado, chimeneas o ventanas, grabadas en dinteles y jambas con la finalidad de 'espantar' la presencia etérea y esquiva del mal y como señal de protección de la casa. Muchas de estas costumbres son provenientes de la Edad Media, como las cruces, los espantabrujas y espantademonios. También las ramitas de laurel en forma de aspa y cruces talladas en miniatura, o las ramas de olivo cruzadas. La cruz representa a Cristo a quien se invoca en momentos de peligro o angustia. Por Él en la cotidianeidad hay cruces en campanarios, cementerios, calvarios, colgadas al cuello en dijes, o en muchas acciones diarias. Las cruces entendidas como símbolo de protección, amparan del mal a las personas, a las casas, a las comunidades, a los animales y a los campos.

De igual modo, adornos en forma de flor hexapétala, tradicionalmente se interpretaban como elemento protector de los hogares basado en creencias precristianas. Estos motivos radiales se emparentan con motivos solares, lo que supone la antítesis a lo nocturno y que por lo tanto vedarán el acceso a los habitantes de la noche. Pueden encontrarse rodeadas de filacterias con el año de construcción y representaciones vegetales.

4. LA MITOLOGÍA ANTIGUA Y MEDIEVAL COMO INSPIRACIÓN

Hasta aquí es casi entendible el significado a simple vista de esta clase de elementos protectores. Ahora bien, las fachadas del eclecticismo están pobladas de seres fantásticos, y ahí sí ya se complica el poder descifrar adecuadamente su significado.

En sus obras, la nueva aristocracia -además de escoger muchos motivos ornamentales que muestran el estatus o la riqueza de sus dueños, la importancia política o económica-, tomará referencias provenientes de distintos períodos históricos para seguir conjurando la protección de sus edificios y moradores.

Si sobre el dintel de una puerta se ponía el relieve de un león, el mensaje era poder y fuerza. Si a este felino se lo combinaba con un águila, entonces se estaba en presencia de las fuerzas del mal, aunque en ambos casos la misión de la figura alegórica era la de proteger el sitio. En cambio, si a lo largo de una ventana se extendía un rostro de anciano de cuya boca cuelgan hojas, lo que se buscaba era contar con el Silvano, un espíritu tutelar de los campos y los bosques.¹¹

El porqué de la utilización de estos motivos durante el auge de la arquitectura ecléctica, es una especulación. Es factible que los constructores, entre quienes abundaban masones y logosóficos, conocieran los símbolos y nada haya sido azaroso. También se puede pensar que fueron resignificados por los inmigrantes, como sucedió con las gorgonas y su efecto sobre el mal de ojos.

Lo cierto es que en las figuras se combinan formas humanas, animales y vegetales, constituyendo lo que se conoce como alegorías (representación simbólica) tomadas de las leyendas de griegos y romanos, resignificadas o no por el cristianismo, y del Libro de las Transformaciones (*Las metamorfosis*) del poeta romano Ovidio. Belleza y fealdad, vida y muerte, hombre y animal, las figuras que adornan las fachadas presentan una dualidad que potencia su significado. Un simbolismo que se extingue a manos de las nuevas líneas arquitectónicas y del paso del tiempo.

Es de destacar que para el período en que estos edificios fueron construidos, ya se conocían muchos adelantos tecnológicos ligados al confort y la comunicación; sin embargo, ninguno de ellos es exhibido en una fachada, como en cambio sí lo son arpas, lirás, urnas, carrozas, espadas, escudos... objetos cotidianos de la antigüedad. También es difícil encontrar fauna autóctona, sin embargo, dragones, grifos y aves de bestiario son más comunes. Duendes, hadas y gnomos, procedentes de la cultura europea pueblan muchos edificios.¹²

Es notable que en la decoración de balcones, frisos, ménsulas, columnas y bajos relieves se destaquen figuras del bestiario medieval y grecorromano (animales reales y fantásticos que aparecen en la pintura y escultura de épocas pasadas). Estos motivos se pueden interpretar desde el conocimiento de su significado según la mitología o bien desde el saber popular y la superstición.

Un ejemplo procedente de la cultura medieval gótica son las *gárgolas*, usadas en el eclecticismo historicista. Las *gárgolas*, parte sobresaliente del caño que sirve para evacuar el agua de lluvia de la cubierta fueron muy usadas en iglesias y catedrales, y suelen estar adornadas por figuras grotescas que representan a hombres, animales, monstruos o demonios con la función simbólica de proteger el templo y asustar a los pecadores. También se cree según leyendas populares, que sirven para ahuyentar al demonio y otros espíritus del mal.

Del mismo modo las *quimeras* cumplen un rol similar. Se diferencian de las *gárgolas* por ser figuras de bestias fantásticas, míticas o grotescas utilizadas con fines puramente decorativos, sin poseer la función práctica de evacuación de aguas.¹³

Si de bestias fantásticas se trata, el *dragón*, un animal místico y sagrado del Oriente, ha sido utilizado como amuleto protector en contra de la infelicidad, la esterilidad y la pérdida del amor; y la *Esfinge*, un ser mixto con cuerpo de león y cabeza humana, se manifiesta como una potencia protectora invencible.

5. FLORA Y FAUNA, PROTECCIÓN DE LA NATURALEZA

En tono simpático, la región andina también tiene su protector característico: el torito de Pucará que a través del tiempo se ha convertido en un símbolo de identidad cultural. Es usado en las ceremonias de marcación y para la procreación del ganado; para augurar felicidad y fertilidad en la vida matrimonial, e invocar la protección de las familias y el cuidado de los animales. Es tradición en la región, colocar la cerámica del torito en el techo de las casas, en los muros, portones de los cercos o corrales, con el fin de atraer la prosperidad y fecundidad.

El *Torito de Pucará*, es el resultado de la transculturización: la representación de un animal traído por los españoles, que era usado en las festividades religiosas, de la misma manera en que el torito era usado en las ceremonias en honor a la Pachamama, y en el *señalacuy* o marcado del ganado para asegurar el buen año, la abundancia y la prosperidad familiar.¹⁴

Además la representación simbólica del torito lleva consigo en su iconografía algunas figuras geométricas, orlas, chalina en el cuello, con asa, capellón y orificio en el lomo, decoraciones de hondo significado. El color blanco del toro simboliza pureza y protección; color negro el Ego, los defectos psicológicos; y el agua que está dentro como fuente de vida se relaciona con la transmutación al nacer.

Las aves son muy usadas también con fines defensores, en un repertorio que inicia con el *Nido*, significando protección y sosiego, y que comenzó en el arte medieval simbolizando la placidez del paraíso.

El *Buitre*, protector de faraones en Egipto, fue en diversas culturas amerindias, un animal simbólico vinculado a los poderes purificadores y vitalizantes del fuego y del sol. Los *Búhos* por su parte, acusan un refinamiento de escala y porte mucho más adecuado a la delicadeza de su función: representan sabiduría, inteligencia, protección y vigilancia; protegen contra la ignorancia y proporcionan conocimiento.

Es posible pensar que las ornamentaciones vegetales que encontramos no están elegidas al azar sino que tienen un significado especial, ya que desde la más remota antigüedad las plantas y flores estuvieron estrechamente vinculadas con la vida y muerte del hombre. Los cementerios son los que reproducen con mayor frecuencia los motivos referidos a plantas, flores y vegetación, pero igual podemos encontrarlos en algunas fachadas urbanas.

Se reconoce la especie por la forma de la hoja y tipo de borde, número de pétalos, estambres y pistilos, su disposición, etc., aunque muchas veces esté demasiado estilizada.¹⁵ Entre la ornamentación vegetal con asociación semántica, también la hay protectora como:

El *trébol*. El de tres hojas funciona como mecanismo protector desde hace siglos. Ya en la antigua India y en el arte árabe aparece el símbolo del trébol. Según la leyenda cristiana fue San Patricio, el patrón de Irlanda, quién lo inmortalizó como símbolo sagrado.

El *barbasco*, planta difundida en Europa, Asia y África, además de poseer propiedades medicinales se cree ahuyentaba los temores y las desgracias. También estuvo asociada a la Virgen en la Edad Media.

El *romero*. El folklore lo destinó a ahuyentar malos espíritus. Presente sobre todo en nacimientos, bodas y funerales, aparece representado en los retratos de estos eventos.

El *sauce*. Tiene en la superstición popular la cualidad de absorber mágicamente las enfermedades; protege también contra rayos, las intemperies y los influjos maléficos, entre otras significaciones.

La *valeriana* o hierba de las brujas, usada en sahumeros para expulsar demonios y ahuyentar brujas.

La *granada*. Su valor simbólico se debe al fruto, ya que simboliza la conjunción de lo múltiple y lo único. No posee un simbolismo específicamente protector pero sí es interesante saber que desde la mitología clásica, se considera que actúa como un puente entre la luz y las tinieblas; el bien y el mal, la sabiduría y la ignorancia, la vida y la muerte. Esto proviene del mito de Perséfone, que sin saberlo contrajo matrimonio con Hades al comer seis granos de granada. En esta leyenda la granada representa el casamiento, la fertilidad, la fecundidad y funciona como una verdadera amalgama afectiva creadora de lazos indisolubles. En la Biblia se cita varias veces a la granada como ornamento de las columnas ubicadas frente al Templo de Jerusalén.

Para la masonería expresa la dualidad física y espiritual, y simboliza la armonía del pueblo masónico que, por más multiplicado que esté, constituye una única familia. Las semillas de la granada son el símbolo de la fraternidad masónica, la armonía, la unión y solidaridad; estrechamente unidas apoyándose unas en las otras agrupadas por logias, representadas por el fruto como un todo.

6. LAS REPRESENTACIONES PROTECTORAS DE RASGOS HUMANOS

Las *gorgonas* son un curioso y atractivo ejemplo. En la mitología griega, una gorgona era un despiadado monstruo femenino a la vez que una deidad protectora procedente de los conceptos religiosos más antiguos. Su poder era tan grande que cualquiera que intentase mirarla quedaba petrificado, por lo que su imagen se ubicaba en todo tipo de lugares, desde templos a de vino, para propiciar su protección. La gorgona llevaba un cinturón de serpientes, entrelazadas como una hebilla y confrontadas entre sí.

En mitos posteriores se decía que había tres gorgonas, Medusa, Esteno y Euríale, y que la única mortal de ellas, Medusa, tenía serpientes venenosas en lugar de cabellos como castigo por parte de la diosa Atenea. Esta imagen se hizo particularmente famosa, si bien la gorgona aparece en los registros escritos más antiguos como en las obras de Homero.

Las cabezas de Medusa eran un símbolo que apartaba al demonio: el héroe griego Perseo puso la cabeza de Medusa en su escudo luego de matarla, y fue capaz de derrotar a sus enemigos porque fueron convertidos en piedra cuando la miraban.

Basado en este mito, en la Antigua Grecia, Medusa o un *Gorgoneion* (cabeza de piedra grabado o dibujo de un rostro de gorgona) se solía ubicar con frecuencia en puertas y verjas para repeler al demonio y a los enemigos. También muros, suelos, monedas, escudos, corazas y lápidas podían portarlas con la esperanza de alejar el mal. A este respecto las *Gorgoneia* son parecidas a las grotescas caras de los escudos de soldados chinos, usados también en general como amuleto o protección contra el mal de ojo. Son además una fuerte referencia clásica a la arquitectura de la Grecia antigua.

Otras máscaras, caras humanas y de animales más o menos llamativas, solieron colocarse en centros de marcos (cabeceras) o como claves de arcos. Hay varios géneros reconocibles además de la Medusa, como por ejemplo el de las *Medallas*, donde las cabezas aparecen de perfil y enmarcadas por una medalla; y el de las *Cabezas de enemigos*, que podían representarse como agonizantes (cortadas). Los *Mascarones* por su parte, eran cabezas grotescas cuya mueca horrible tenía la misión de ahuyentar los maleficios.

Más antiguo aún, también podemos mencionar a *Bes*, un genio protector de los antiguos egipcios, en figura de gnomo con rostro grotesco a modo de Gorgona, que aleja los influjos malignos, trae alegría y simboliza la potencia sexual. Durante el imperio nuevo asumió rasgos de hombre-leopardo.

Un apartado especial lo componen las *máscaras teatrales*. Representan las máscaras que empleaban los actores de la antigüedad, que les servía de identificación del personaje y de altavoz, por eso es que estas máscaras tienen bocas desmesuradas y abiertas exageradamente. No son frecuentes entre el XVI y XVIII, pero aparecen reiteradamente en los teatros del siglo XIX.

7. LA PROTECCIÓN ANGÉLICA

Las religiones monoteístas judaica, cristiana e islámica creen en los ángeles. Para las tradiciones occidentales, basadas más en la oración que en la meditación, el Ángel es un elemento esencial.

El término Ángel deriva de una traducción griega del original hebreo *mal'akh*, que significaba 'cara oculta de Dios', pero más tarde pasó a significar 'mensajero', lo que implica más de una función. Su importancia no radica en quiénes son, sino más bien en lo que hacen. Existen para glorificar a Dios y ser sus mensajeros siendo nexos entre Dios y el hombre, y en segundo lugar, para proteger a los hombres y velar por su salvación. Su naturaleza espiritual los hace libres de las limitaciones humanas.

Durante la Edad Media fue su período de máximo apogeo, y en este tiempo se 'inventarió' toda la Hueste Angélica. Este período de esplendor se prolongó en el Humanismo y comienzos del Renacimiento y terminó abruptamente a mediados del siglo XIV, con los horrores de la Peste Negra.¹⁶

Los seres angelicales están divididos en jerarquías y así forman nueve Coros. El término 'ángel' hace referencia a la categoría más inferior de las nueve.¹⁷ Los ángeles de la tercera jerarquía son los más cercanos a los hombres y quienes los conducen y vigilan, se cree que guían a las personas y cuidan el orden de Dios.

Los arcángeles y ángeles protegen y ayudan a las personas, entre ellos, se destaca el arcángel Miguel, conocido bíblicamente por su lucha contra los demonios y el episodio trascendente en el que somete al dragón (Satán). Se lo representa con una espada desenvainada y se lo invoca como máximo protector. Los ángeles, tema extensamente representado en el ornato de fachadas, son considerados en general como intermediarios o intercesores entre el Todopoderoso y los mortales. La representación de querubines como niños alados pequeños y gordinflones, a los que se asocia al conocimiento y la sabiduría, proviene de una deformación sucesiva de su representación, que originalmente es la de seres alados multiformes y hasta con varios rostros, como lo relata el profeta Ezequiel.

8. DIVERSIDAD DE PROCEDENCIAS ORNAMENTALES

Dentro de la diversidad de procedencias de los símbolos empleados en ornamentación de fachadas, se destacan como de mayor importancia para la protección, algunos esotéricos. Entre ellos el *círculo*, uno de los símbolos más potentes y perfectos, al carecer de ángulos hace que represente la perfección, la unidad, el Universo y la totalidad; el *triángulo*, símbolo esotérico con poder de

atracción, capaz de conseguir llegar a los dominios más difíciles, además es un fuerte símbolo con capacidad de protección; el *cuadrado*, representa la estabilidad y la fuerza, equivale al mundo material.

La *cruz*, de la que ya hemos hablado, es también un símbolo esotérico que representa la vida eterna, la resurrección y la protección divina.

Y no puede dejar de mencionarse el *pentagrama o tetragramaton*, utilizado por magos y hechiceros, sobre todo en el ocultismo. Se trata de una estrella de cinco puntas encerrada en un círculo. El símbolo protege de malvadas influencias o brujería. Si se utiliza con una punta hacia abajo responde a lo negativo y se convierte en un símbolo del diablo atrayendo fuerzas siniestras por representar la gran cabra del Aquelarre: las dos puntas hacia arriba son los cuernos de la cabra. Representaciones del *sol*, las *fases de la luna* y las *estrellas*. Los tres cuerpos celestes pueden encontrarse en los antiguos templos paganos y su uso se remonta a los tiempos de la adoración de Baal. A través de órdenes ocultas como los Masones se han conservado los símbolos ya que los aplican a sus propios monumentos.

Por su parte los Celtas han contribuido con diversidad de símbolos protectores, para apartar las sombras de la maldad, cambiar los destinos aciagos, enderezar los caminos, enfrentarse a las batallas más duras, conseguir el amor y vencer a todos sus enemigos, tanto visibles como invisibles. Algunos símbolos los compartieron con el esoterismo, como el círculo mencionado, y han aportado otros, como el *laburu* (conocido también en España como el *cuatrefuellas*), símbolo protector precristiano formando una cruz esvástica con brazos curvilíneos, muy utilizado por los celtas y también por los vascos. Su origen y significado son discutibles, al parecer el giro a la derecha significa muerte (representado en monumentos funerarios) y el giro a la izquierda es un símbolo de vida, un amuleto de buena suerte. Fueron grabados en la piedra, sobre las puertas como protección contra los extraños o contra los diablos que se suponía que invadían los lugares donde se guardaban las reses o las cosechas echándolas a perder.

En el caso de la *cruz*, para los celtas fue sinónimo de culto y protección. Cuida el descanso de los muertos, protege los hogares y lugares de trabajo. Como todos los símbolos celtas, sufrió la cristianización y también se la utilizó como símbolo político en algunas ocasiones. Por su parte la *triqueta*, representa a tres de los elementos de la naturaleza: Aire, Agua y Tierra y es un amuleto que aporta equilibrio, suerte, sentimientos y protección.

Varios motivos decorativos que incluyen imágenes definidas de objetos, encierran también definiciones concretas: la representación de *arquetas*, *cajas*, *cofrecillos* y demás recipientes por el estilo simbolizan la protección del seno femenino o el misterio de un secreto guardado. Las cajitas cerradas con llaves aparecen con frecuencia en relatos populares simbolizando verdades que no son para el entendimiento de todo el mundo o que mejor habrían seguido ocultas.

El uso del *castillo*, simboliza refugio, protección; en la simbología bíblica y cristiana es donde estamos a salvo de los demonio. *Coronas* y *diademas*, también son símbolos de una protección mágica más allá de las sucesivas implicancias referidas a la gloria, la vida, la inmortalidad alcanzada, etc. Las *herraduras* por su parte, alejan de las desgracias y traen buena suerte, algo similar a lo que sucede con el *cuerno de la abundancia*, en este caso implica suerte y bendición de las cosechas.

COLOFÓN

Las fachadas del eclecticismo son testamento de su tiempo: exhibicionismos, ideologías, referencias clásicas y mitológicas, creencias, fantasías... En este caso, hemos focalizado en el deseo de protección, una necesidad que -más allá de la preferencia que el propietario o el arquitecto de cada época tuviera sobre el estilo del ornamento elegido- pervive siempre, para todos los hombres de cualquier tiempo. Es un deseo que se susurra a los oídos de dioses griegos, mitos romanos, o bestias medievales.

Los símbolos emigran y sus significados cambian, el signo convertido en símbolo, codifica, oculta el sentido manifiesto de lo representado o de un concepto. Esto es lo que constituye un campo de estudio interesante, y lo que hace que el observador muchas veces se vea en dificultades o carezca de medios para entender la codificación.

La subjetividad de un símbolo, la amplitud de su significado y la variedad de representaciones mentales que origina, aportan riqueza y misterio al estudio de la ornamentación de fachadas arquitectónicas. Lamentablemente, el tiempo, el desconocimiento del adecuado mantenimiento, el afán de modernización de las fachadas, o simplemente el desinterés y la indiferencia, hicieron que muchos ornatos desaparecieran, cuando no el edificio completo. Algunas lecciones tangibles de la historia y la cultura se mantienen, a la espera de observadores atentos que eleven sus ojos y las descubran, intentando descifrarlas, enriqueciendo su espíritu y su conocimiento.

NOTAS

- ¹ Cfr. NORBERG-SCHULZ, Ch., *Intenciones en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979)
- ² Cfr. GENDELMAN, I. y AIELLO, G., "Faces of Places: Facades as Global Communication in Post-Eastern Bloc Urban Renewal". Artículo digital en http://www.academia.edu/226841/Faces_of_Places_Facades_as_Global_Communication_in_Post-Eastern_Bloc_Urban_Renewal
- ³ SCALVINI, M.L., "Símbolo y significado en el espacio arquitectónico", citado en IGLESIA, R., *Arquitectura Historicista en el Siglo XIX*, Nobuko, Bs. As., 2005. Pág. 65.
- ⁴ Cfr. CRISPIANI, A., "Alejandro Christophersen y el desarrollo del Eclecticismo en la Argentina", en *Cuaderno de Historia N°6: Buschiazzo – Christophersen – Bustillo*. Buenos Aires, IAA, 1995.
- ⁵ Cfr. ORTIZ, F., "La arquitectura argentina después de 1880: una introducción", en *Summa/historia*, Revista SUMMA N° 84, Diciembre 1974. Págs. 77-78
- ⁶ IGLESIA, R., *Arquitectura Historicista en el Siglo XIX*, Nobuko, Bs. As., 2005. Pág. 37.
- ⁷ WEIDLÉ, V., "El destino actual de las artes y las letras", citado en IGLESIA, R., *Arquitectura Historicista en el Siglo XIX*, Nobuko, Bs. As., 2005. Pág. 49.
- ⁸ Cfr. IGLESIA, R., *Arquitectura Historicista en el Siglo XIX*, Nobuko, Bs. As., 2005. Pág. 65.
- ⁹ IGLESIA, R., *op. cit.*, Pág. 67
- ¹⁰ GOMBRIK, E. H., *Los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003. Págs. 140-141
- ¹¹ Cfr. CARAFA, S., "Siguiendo la huella de los masones", nota en *Diario La Ciudad*, de la ciudad de Rosario, Argentina. Domingo, 22 de mayo de 2011. Edición digital, en <http://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/Siguiendo-la-huella-de-los-masones-20110522-0008.html>
- ¹² Cfr. KOROM Jr., J., *Skyscraper Facades of the Gilded Age: Fifty-One Extravagant Designs, 1875-1910*, McFarland, EEUU, 2013. Capítulo 6: Eclectic explorations. Págs. 193-194.
- ¹³ Viollet-le-Duc en su intervención en la catedral de Notre Dame de París colocó figuras monstruosas de función decorativa; se trata de quimeras y no de gárgolas, aunque suele emplearse este último término erróneamente para designar ambos tipos.
- ¹⁴ Para ampliar sobre esta simbología andina ver REYES APAZA, F., "La simbología totémica del torito de Pucará" en Revista digital del Colegio Profesional de Antropólogos del Perú, <http://www.cpap.pe/node/71>
- ¹⁵ Ver ROSATO, V.G. y RIZZO, A., "De la Botánica al Simbolismo Funerario: ornamentaciones vegetales en cementerios urbanos", en http://www.municipalidad.lapлата.gov.ar/files/La_botnica_y_el_simbolismo.pdf
- ¹⁶ Cfr. GODWIN, Malcolm, Ángeles, Swing, Barcelona, 2008. Pág. 25.
- ¹⁷ *Tríada superior*: 1. Serafines, 2. Querubines, 3. Tronos. *Tríada intermedia*: 4. Dominaciones, 5. Virtudes, 6. Potestades. *Tríada inferior*: 7. Principados, 8. Arcángeles, 9. Ángeles.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

ARIAS INCOLLÁ, Ma. de las Nieves (Comp. y edic.), *Palacios, residencias y petit hotels. Colección Patrimonio Argentino, Tomo 10*. Arte Gráfico Editorial Argentino, Bs. As., 2012.

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Swing, Barcelona, 2008.

BOWLING, Mary Jo, "What the Secret Symbols in Victorian Architecture Really Mean", en publicación regional "7x7", *San Francisco, EEUU, 2014. Artículo on line en www.7x7.com y http://gizmodo.com/what-the-secret-symbols-in-victorian-architecture-reall-1529767254*

- CARAFA, Silvia, "Siguiendo la huella de los masones", nota en *Diario La Ciudad*, de la ciudad de Rosario, Argentina. Domingo, 22 de mayo de 2011. Edición digital, en <http://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/Siguiendo-la-huella-de-los-masones-20110522-0008.html>
- CRISPIANI, Alejandro, "*Alejandro Christophersen y el desarrollo del Eclecticismo en la Argentina*", en *Cuaderno de Historia N°6: Buschiazzo – Christophersen – Bustillo*. Buenos Aires, IAA, 1995.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier, "La protección de las casas y sus moradores en El Rebollar. Algunos apuntes etnográficos en Robleda", *Revista Digital de Estudios del Patrimonio Cultural*, N°2, Mayo 2009. Publicación on line en www.sercam.es
- GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, Juan, Simbolismos y estructuras en patios y portadas clásicas extremeñas, CHDE Trujillo, Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura. Edición digital en <http://www.chdetrujillo.com>
- GENDELMAN, Irina y AIELLO, Giorgia, *Faces of Places: Facades as Global Communication in Post-Eastern Bloc Urban Renewal*. Artículo digital en http://www.academia.edu/226841/Faces_of_Places_Facades_as_Global_Communication_in_Post-Eastern_Bloc_Urban_Renewal
- GODWIN, Malcolm, *Ángeles*, Swing, Barcelona, 2008.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- IGLESIA, Rafael, *Arquitectura Historicista en el Siglo XIX*, Nobuko, Bs. As., 2005.
- KOROM Jr., Joseph, *Skyscraper Facades of the Gilded Age: Fifty-One Extravagant Designs, 1875-1910*, McFarland, EEUU, 2013.
- LORDA, Joaquín, Classical Architecture. The Grand Manner (II. Ornamentos), web de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, España. <http://www.unav.es/ha/indice.html>
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- ORTIZ, Federico, "La arquitectura argentina después de 1880: una introducción", en *Summa/historia*, Revista SUMMA N° 84, Diciembre 1974
- REYES APAZA, Freddy, "La simbología totémica del torito de Pucará" en Revista digital del Colegio Profesional de Antropólogos del Perú, <http://www.cpap.pe/node/71>
- ROSATO, Vilma y RIZZO, Antonia, "De la Botánica al Simbolismo Funerario: ornamentaciones vegetales en cementerios urbanos", artículo en web de la Municipalidad de La Plata, Argentina, http://www.municipalidad.laplata.gov.ar/files/La_botnica_y_el_simbolismo.pdf
- S/d., *Los símbolos celtas. Amuletos y símbolos celtas en Galicia. Los petroglifos gallegos. Los símbolos celtas. Los símbolos de la cultura celta en Galicia*, artículo en <https://acovadameiga.wordpress.com/2012/10/21/amuletos-celtas/>
- TYMKIEWICZ, Joanna, "Facades and problems in correct recognition of the functions that buildings perform", en *Revista Architecture, Civil Engineering, Environment – N° 1 – 2012*. The Silesian University of Technology. Edición on line.



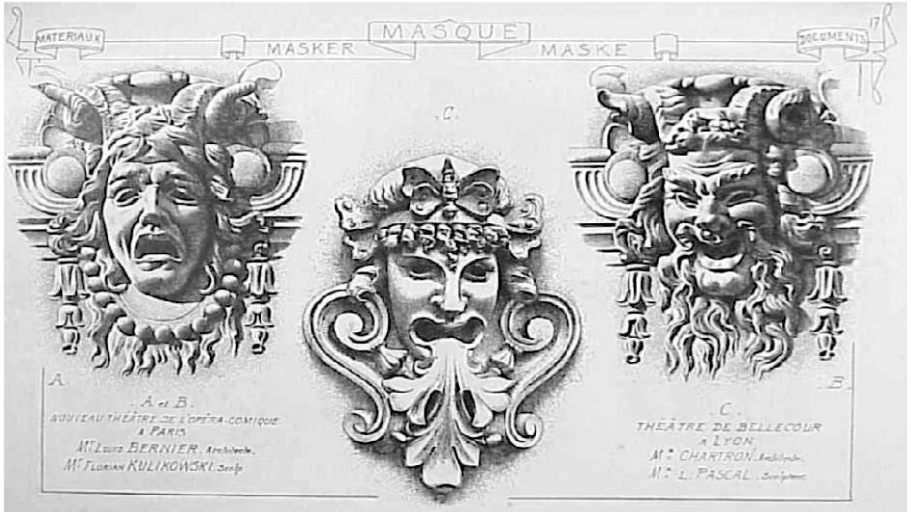
León y Silvano, detalles ornamentales de fachadas de la ciudad de Buenos Aires.



El Palacio Anchorena (1906), obra de Alejandro Christophersen en Bs. As., muestra leones sobre cada óculo de la buhardilla. En posición de descanso, dejan colgar sus garras a cada lado de la clave del arco. Fotos: Colección Patrimonio Argentino, Tomo 10.



Las representaciones de criaturas mitológicas como leones alados y grifos, proceden de Mesopotamia y Cercano Oriente (Babilonia, Asiria, Persia) y sus cuerpos están formados en mitades por águilas y leones o toros. Si tienen cabeza humana ya se consideran Lammasu. Son seres híbridos y divinidades protectoras. Fotos: Arq. Felicidad París.



Diversidad de cabezas, españoletas y máscaras teatrales. Fuente: LORDA, J., *Classical Architecture. The Grand Manner (II. Ornamentos)*, web de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, España. <http://www.unav.es/ha/indice.html>



Izquierda: Panel de madera de una puerta que debe proteger a la casa de huéspedes indeseados (Thomas Regnaudin, ca. 1660). Derecha: Distintas representaciones de Medusa.



Medusa. Foto Joseph Schell Photography, para Bowling, M.J., "What the Secret Symbols ... Really Mean", en publicación regional digital "7x7"



Símbolo original del trisquel o triqueta céltico y su representación en fachada. Bóveda del cementerio El Salvador, Rosario, Argentina. Fotos: Pablo Flores, 2010



Representaciones de ángeles y querubines aplicadas en fachadas de edificios eclécticos, sobre balcones, ménsulas, rejas y tímpanos. Fotos: Arq. Felicidad Paris Benito.



Ángeles de tres edades distintas. Al centro: grabado de libro francés sobre ornamentación del siglo XIX. Derecha: ángel cementerial custodiando una tumba.



Escalera helicoidal de acceso al sobreclaustro: de estilo "gótico-mudejar", Catedral de Pamplona.