

INDAGACIONES SOBRE UNA SUBJETIVIDAD CULTIVADA.
EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO EN LA TEORÍA Y PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA

TESIS DOCTORAL, realizada por DEBORAH DOMINGO CALABUIG. Arquitecta Profesora AYEU en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A.V.

DIRECTOR DE TESIS: VICENTE VIDAL VIDAL.
Doctor Arquitecto y Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A.V.

Valencia, diciembre de 2003

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

A mis padres, Josep Antoni y Elvira

A Javier

Agradecimientos:

A Jorge Torres Cueco por la incondicional ayuda prestada durante todo el proceso de reflexión y escritura del presente estudio, y por la amplia bibliografía recomendada y facilitada.

A Manolo Portaceli Roig por las amenas conversaciones que aportaron frescura en los momentos más duros.

A Fina Alberola Carbonell y a Raquel Fernández Robas, por su profesionalidad en su labor de bibliotecarias del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

A Kike Jorro Valera por su colaboración en las tareas informáticas.

A todos los profesores del Taller 5 del Departamento de Proyectos Arquitectónicos y, en general, a las personas más allegadas, por haberme transmitido el ímpetu necesario, y haber sufrido las consecuencias de algunos desánimos.

Y por último, a Vicente Vidal Vidal, director de la presente tesis doctoral, por las enriquecedoras reflexiones que han servido de guía y contrapunto en la elaboración de este trabajo.

Todas las cosas que duran largo tiempo se embeben progresivamente de la razón, hasta el punto que se hace increíble que hayan tenido su origen en la sinrazón.

Friedrich Nietzsche

La razón humana es arquitectónica por naturaleza, es decir, considera todos los conocimientos como pertenecientes a un posible sistema.

Immanuel Kant

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	09
Consideraciones previas.	
Contenido y estructura del trabajo	11
I. TRADICIÓN CLÁSICA	19
Introducción	21
<i>Acotación del término</i>	
Antigüedad clásica	27
<i>Vitruvio: los conocimientos teorizados</i>	
<i>El Panteón de Roma: primeras preguntas</i>	
Cuattrocento	55
<i>Alberti: la recuperación del saber</i>	
<i>De San Francesco de Rímini a San Andrea de Mantua: puesta en práctica de las herramientas clásicas</i>	
Cinquecento	81
<i>Palladio: el equilibrio entre teoría y práctica</i>	
<i>Il Redentore: la tradición inventada</i>	
Siglo XVII	99
<i>Dogmatismo y crisis de la tradición clásica</i>	
<i>Las cúpulas de Guarini: San Lorenzo y Santa Sindone de Turín</i>	
Conclusiones	121
II. EL NACIMIENTO DE LA MODERNIDAD	129
Introducción	131
<i>Modernidad en el conocimiento arquitectónico</i>	
Siglo XVIII	141
<i>La reformulación del clasicismo: de las normas a las costumbres y el pensamiento racional (143)</i>	
<i>La exaltación de los sentimientos (161)</i>	
<i>Sir John Soane: intervenciones en el Banco de Inglaterra (177)</i>	

Siglo XIX	187
<i>Los caminos de racionalismo (197)</i>	
<i>La conciencia histórica y la búsqueda del estilo nacional (213)</i>	
<i>Moralismo y socialismo (233)</i>	
<i>Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum (249)</i>	
Conclusiones	259
III. EL DESARROLLO DE LA MODERNIDAD	267
Introducción	269
<i>Transformaciones de la modernidad</i>	
La herencia del XIX: los caminos hacia la abstracción	275
<i>Las derivaciones del racionalismo estructural (279)</i>	
<i>De la conciencia nacional al desarrollo industrial (283)</i>	
<i>Las ramificaciones del concepto de Einfühlung (289)</i>	
<i>La incorporación americana (295)</i>	
Las “vanguardias arquitectónicas”	299
<i>Futurismo italiano (303)</i>	
<i>Expresionismo alemán (313)</i>	
<i>Constructivismo ruso (319)</i>	
<i>De Stijl (327)</i>	
El periodo de los maestros: poéticas personalizadas	331
<i>Walter Gropius y la Bauhaus (333)</i>	
<i>Mies van der Rohe (343)</i>	
<i>Le Corbusier: reconciliación de antagonismos (345)</i>	
Las supuestas crisis de la modernidad	355
<i>La reflexión italiana (367)</i>	
<i>La evolución británica (383)</i>	
<i>La transformación americana (389)</i>	
Conclusiones	395
APÉNDICE: DOS VISITAS RECIENTES	403
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	453
BIBLIOGRAFÍA	459
RESÚMENES	473

INTRODUCCIÓN

Consideraciones previas

Contenido y estructura del trabajo

La tesis doctoral que ha continuación se presenta es ante todo un trabajo surgido desde la vocación de estudio y aprendizaje. Las preguntas fundamentales alrededor de las cuales gira el tema escogido responden al mismo tiempo a una curiosidad “ingenua”, -nacida en la etapa de formación académica-, y a una obsesión perenne e incalmable, cuya ubicación se podría corresponder, sin más, con “la necesidad de asimilación de experiencias, y su posterior estructuración ordenada que subyace a la propia condición humana” (David Bohm).

El eterno debate sobre las variables que definen el proceso proyectual del arquitecto, se ha convertido en la alimentación continua de una evolución teórica y práctica de nuestra disciplina. En la primera podemos encontrar las definiciones explícitas y alusiones más variadas a los diferentes términos que configuran la creación. En la segunda, mucho más compleja, por su capacidad para ser medio y resultado del procedimiento a la vez, tan sólo podemos indagar cómo esta acción se ha llevado a cabo. Pero en ambas, alcanzamos a entender que el hecho de proyectar sólo es posible gracias a una estructura de pensamiento en la que intervienen variables cognitivas de toda índole.

Esta afirmación, tomada como premisa de partida, nos aproxima por lo tanto al objetivo genérico de este estudio: el terreno del conocimiento en materia arquitectónica y sus diferentes desarrollos y acepciones. El fin perseguido en este oficio, -las realizaciones arquitectónicas-, serán pues el fruto de una síntesis de actividades mentales comunes dirigidas hacia un determinado objetivo, o como define José Antonio Marina, “una irrealidad pensada, en tanto que posibilidad elegida, guiada por la libertad”. Pero también el descubrimiento de algo nuevo que, partiendo de lo ya conocido, se configura como una estructura completa y coherente.

Una inmediata y obvia reflexión, nos llevará a encontrar dos grandes grupos de material disponible; el de la conciencia y el de la inconsciencia. Uno será determinable, y por lo tanto transmisible, mientras que al otro tan sólo nos podremos acercar describiendo el trayecto de una espiral cuyo origen no hallaremos jamás. Precisamente ante esta imposibilidad, -convertida en impotencia durante la escasa experiencia docente-, el camino que en este trabajo se acometerá será el de tratar de “acotar los límites”: la línea de división borrosa que separará ambos mundos.

No habrá que buscar entonces unas conclusiones científicas, puesto que no hay hipótesis alguna que demostrar. Se atenderá a la historia, y al recorrido que ésta nos enseña, para señalar cuáles son las herramientas de trabajo, dónde se pone el énfasis, y qué significado tiene en cada momento el conjunto de discusiones.

Para llevar a cabo esta comprobación, plantearemos una metodología de estudio flexible, tan válida como otra cualquiera, pero obviamente conveniente desde la perspectiva de la persona que suscribe el presente trabajo. Si antes aludíamos a la teoría y a la práctica arquitectónica, parece que la primera se convierte en un guión narrativo de propiedades cuantificables que permiten un acercamiento

más sencillo. Así, ésta nos remitirá al análisis de valores “formulados” sobre los que se sustenta el conocimiento, observando cómo se adquiere éste, de dónde proviene, y cómo se debe poner en práctica.

Ineludiblemente, estos enunciados formarán parte de un conjunto de orden mayor: la teoría artística ha sido siempre objeto de estudio desde su visión estética y relativa a la filosofía del arte. Pero además, puesto que el campo que aquí se pretende abarcar es también el del conocimiento, se apuntará igualmente hacia la rama de la filosofía que estudia esta materia, la gnoseología en su concepción más genérica. Todas estas disciplinas serán entonces tangentes a los enunciados de la teoría arquitectónica, convirtiéndose así en material de valioso interés para nuestro análisis, pero al mismo tiempo en un factor disipador dentro de la ardua tarea de delimitación de un tema como el que aquí se presenta.

En la dirección opuesta, la de la praxis, las realizaciones se enfrentan a un problema de orden doble; la aplicación de unos conceptos teóricos, y la interpretación, con todas sus posibles connotaciones, de este proceso. Las traslaciones resultan ser mucho más complejas y no tan evidentes, pero ciertas verificaciones se hacen no obstante obligatorias para poder encontrar una lógica general en todo el procedimiento. Teoría y práctica son inconcebibles individualmente en el proyecto arquitectónico, y en este caso se ha elegido empezar simplemente por la primera. Interesará, por lo tanto, la “conciencia del saber”, para posteriormente observar su variada utilización entre los otros muchos conocimientos que forman parte de cualquier proceso creativo.

El presente trabajo se estructura, pues, en tres grandes bloques claramente diferenciados por sus valores conceptuales, al que se añade un apéndice de características especiales. Estas tres primeras partes

abarcen arcos temporales cuya justificación se encuentra en clara correspondencia con los valores gnoseológicos aquí abordados. La tradición clásica válida hasta mediados del siglo XVIII, el nacimiento de la modernidad, y su posterior desarrollo durante el siglo XX, no son sólo los grandes capítulos de la arquitectura desde el punto de vista de los resultados o las condiciones históricas generales, sino también, y por encima de esta apreciación, un conjunto de situaciones con referencias ideológicas radicalmente transformadas.

Y consistiendo la línea argumental en una comparación entre conceptos arquitectónicos y sus raíces en el amplio campo del pensamiento filosófico, existirá en general, una voluntad de remisión a los textos y escritos originales. Éstos serán, unas veces, fácilmente localizables, y otras, obligatoriamente referidos a comentarios y traducciones, parciales y de segundo orden. Por lo tanto, las fuentes de trabajo nunca reflejarán la totalidad del material existente; no pretendemos aquí un análisis de toda la casuística.

El propio procedimiento del trabajo se desvelará aparentemente de tipo inductivo, es decir, no exento de errores, incertidumbres u omisiones por el sencillo motivo de pasar de unas consideraciones particulares a unas conclusiones generales. Pero éstas, por otro lado, no tendrán pretensión de convertirse en sentencias firmes ni teorías. Las premisas formarán el cuerpo principal del escrito, las consecuencias y sus respectivas justificaciones, encabezarán y finalizarán cada uno de los citados bloques. Se trata simplemente de aportar una materia más de debate a esta disciplina.

Al esquema genérico de cada una de estas partes se sumarán, a modo de ejemplo intencionalmente elegido, los comentarios particulares de una obra concreta del amplio catálogo de arquitecturas existentes. Éstos permitirán sintetizar las tesis teóricas enunciadas y aportar nuevas

valoraciones que desvelen ese límite gnoseológico anteriormente aludido. En el caso concreto del “ejercicio práctico” correspondiente al tercer bloque, -el denominado “desarrollo de la modernidad”-, los objetivos apuntan hacia una necesidad de tipo personal. Un no ya tan reciente viaje de estudios a la República Checa, coincidente con la época de reflexión más crítica del presente trabajo, posibilitó la experiencia directa con dos obras paradigmáticas del siglo XX. Éstas propiciaron la experiencia de recorrer el camino en el sentido inverso al hasta ahora indicado: partiendo del resultado, era posible indagar en la individualidad de la obra y la personalidad de sus autores, para acabar extrayendo su contexto ideológico, convirtiendo entonces esta operación también en un proceso válido de conocimiento. Los diversos argumentos se encuentran recogidos en forma de apéndice, cuyo claro carácter auto-experimental, impide a este escrito formar parte del cuerpo discursivo del resto del trabajo.

Cabe advertir sin embargo que la sistemática general adoptada -tan “sencillamente” enunciada- partiría de ciertos errores de base si se tomasen los tres puntos de apoyo con carácter absoluto. En efecto, la teoría arquitectónica, la práctica y las doctrinas ideológicas no son coincidentes en muchos momentos históricos desde el punto de vista direccional. Cada una de ellas puede llegar a tomar un sentido autónomo, con sus respectivos e independientes puntos de inflexión, y una forzada revisión “en paralelo” correría el riesgo de caer en razonamientos carentes de sentido.

Tal es el caso, sin ir más lejos, del propio nacimiento de las distintas disciplinas a las que aludiremos. Los arquitectos hemos desistido en nuestro afán por hallar el origen de la puesta en práctica de nuestro oficio, y parece que hemos llegado a un acuerdo con la materia teórica; todos, o casi todos, nos remitimos a Vitruvio, por tratarse simplemente del hallazgo más antiguo y completo. En el terreno del pensamiento, cada una de las reflexiones filosóficas, cuenta

con una historia particular. En concreto, la estética y la teoría del conocimiento son propias de la modernidad, -como ramas autónomas de la filosofía, aunque los planteamientos de base daten de mayor antigüedad-, por lo que valoraciones de esta índole deben tomarse con todas las precauciones y entrecomillados posibles en el primer periodo tratado, el de la tradición clásica.

Precisamente todas estas circunstancias, siempre argumentadas a lo largo del trabajo, son las que han llevado a tomar ciertas decisiones difíciles en la redacción de este escrito. El ya mencionado aferramiento a la teoría arquitectónica como guión narrativo, las omisiones históricas de personajes de indudable importancia desde otras miradas analíticas, o los intencionados ejemplos prácticos, configuran un estudio tendente a la información histórica relacionada, basado en la experiencia que se ha ido formando en su mismo desarrollo. Y es a lo largo de esta evolución donde se han experimentado sensaciones de carga y alivio alternativamente. Frente a las siempre presentes autocríticas relativas a la obligada -por impuesta- genérica visión, se han ido albergando y despertando posibilidades de investigaciones más acotadas convertidas en nuevos retos de estudio.

Por último, y en el terreno de las precisiones particulares, el empleo de la terminología en los textos que siguen, bien merece un escueto comentario. Los conceptos arquitectónicos se definirán siempre con respecto a su contexto ya que, en prácticamente todas las ocasiones, los vocablos devienen meras "etiquetas". Su significado, previamente acordado por anteriores y eruditos críticos e historiadores, se ha respetado sin necesidad de justificación. Y así, expresiones como "arquitectos revolucionarios", o "movimiento moderno", cuyo contenido es objeto de debate actualmente, se adoptan desde su concepción más genérica.

En el caso del léxico propio de materias filosóficas, y por tratarse de vocablos no siempre habituales en el seno de nuestra disciplina, se ha convenido sin embargo su precisión en el momento de la aparición en el discurso. Esta solución deriva en una cierta incomodidad narrativa, pero apuesta por una mayor comprensión de los diferentes argumentos.

Con respecto a la forma final del texto, un pretendido rigor científico acompaña a todos los datos aquí reseñados: las ediciones concretas de las obras consultadas, las citas utilizadas y las traducciones al castellano de textos en idiomas extranjeros, se reflejan en las notas a pie de página y en la bibliografía final. No obstante, y ante la dificultad de transcripción ciertos alfabetos no latinos, algunos autores y títulos originales, pueden contener errores tipográficos, en parte debidos a la inhabilidad del manejo de las herramientas informáticas.

I. TRADICIÓN CLÁSICA

Introducción

Acotación del término

Si atendemos a los diversos autores estudiosos de la materia, entendemos por tradición clásica la teoría de la arquitectura que, heredada de la antigüedad, propone las bases intelectuales de esta práctica profesional a partir del siglo XV. Poco importan las fechas exactas del nacimiento de la arquitectura como acto reflexivo¹, pero parece que las variadas interpretaciones conceptuales de la historia son un punto importante de partida para la correcta definición del término. Veamos pues las argumentaciones dadas por historiadores y críticos, y delimitemos posteriormente este periodo en función de nuestros propios criterios de estudio.

La concepción espacial a lo largo de la historia es el argumento fundamental de las obras de Bruno Zevi². Desde esta perspectiva, y sin perder de vista la reivindicación de continuidad con periodos anteriores, el siglo XV supuso el nacimiento del control intelectual del espacio gracias a las herramientas racionales y métricas del proyecto

¹ Son muchos los eruditos que establecen el nacimiento de la arquitectura desde la combinación de dos procedimientos: el de la concepción o proyectación, más el de la construcción o materialización. Mientras unos hablan de una fase de ideación ya existente en la civilización egipcia, (prueba de ello serían los famosos esquemas gráficos representados en tabillas de arcilla), otros esperan al asentamiento de un cuerpo teórico que avale el proceso intelectual.

² BRUNO ZEVI. *Saper vedere l'architettura*. 1951. Versión en castellano: *Saber ver la arquitectura*, Editorial Apóstrofe S.L., Barcelona 1998.

arquitectónico. El siglo XVI ahondará en esta idea sin progresar en los equilibrios de proporción que se adoptarán como lógicos pero dotándoles de un carácter volumétrico y másico consistente. El barroco supondrá para el autor la liberación espacial de las normas de los tratadistas que trascenderá hasta la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, y la negación de la división rítmica con elementos geométricos simples.

En la conocida obra de Emil Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración*³, el autor enfatiza el concepto "sistema arquitectónico" para englobar la teoría y práctica arquitectónica en Italia desde el Renacimiento hasta el Barroco. Tratando de corregir el apogeo estilístico ya en desuso, debemos entender por sistema arquitectónico aquel que deriva de manera directa "de la actitud mental de una época determinada". El sistema es el responsable de las formas y las características del resultado de la obra, pero para que éste cambie, las modificaciones se deben dar en el todo. De esta manera, la historia de la arquitectura se configura como una lucha en la sucesión de los sistemas artísticos que, en función de su coherencia, tienden a la intensificación y exageración, hasta ceder ante unas nuevas ideas que se cobijarán a su vez bajo una estructura nueva. Y dentro de esta visión de metamorfosis, el autor encuentra un principio subyacente común que se pone de manifiesto desde la ruptura del sistema medieval hasta finales del siglo XVIII: la idea de proporción entendida de manera jerárquica. Si en la arquitectura de los antiguos griegos y romanos los valores proporcionales eran cuantitativos, en este periodo se relativizarán con los conceptos de concatenación, la graduación y la integración.

³ EMIL KAUFMANN, *Architecture in the age of reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Londres 1955. Versión en castellano: *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974. Véase capítulo IV, "El sistema arquitectónico del Renacimiento y del Barroco".

Leonardo Benevolo comienza su *Historia de la Arquitectura del Renacimiento* con una introducción en la que justifica, no solamente el título de la obra, sino también los motivos que le llevan a englobar cuatro siglos bajo una misma denominación. Con respecto al surgimiento de la nueva concepción arquitectónica, las razones son de dos órdenes; por un lado, formales –elección del repertorio clásico- y por otro, intelectuales –desvinculación de los aspectos técnicos frente a los cualitativos, provocando una autonomía de la disciplina como arte-. Estos dos argumentos son dependientes el uno del otro ya que, desde el momento en que la arquitectura se desarrolla dentro de la esfera de la actividad intelectual, necesita de un sistema que le otorgue dicha independencia. El autor reconoce entonces que, aunque el término “Renacimiento” sólo es apropiado bajo una justificación técnica de la palabra (“renacer de las formas de la antigüedad”), los siglos XV, XVI, XVII y XVIII pueden ser considerados un ciclo cerrado en la historia de la arquitectura. Y esto se debe simplemente a la concepción continua de la actividad representativa, -distinguiendo contenidos y formas-, y aun a expensas de la gran diversidad de intenciones que durante este periodo se desarrollaron. En contraposición, la arquitectura moderna ignora el cuadro institucional e invierte la relación arte - arquitectura⁴.

Un punto de vista completamente diferente es el de Christian Norberg-Schulz y su afirmación “la historia de la arquitectura es la historia de las formas significativas”⁵. La arquitectura es

⁴ L. Benevolo justifica esta inversión de valores a partir de la definición de arquitectura de W. Morris: “conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre, por las necesidades humanas, con la única excepción del puro desierto”. Según esta descripción ya no se considerará la arquitectura como parte del arte, sino el arte como una parte de la arquitectura. LEONARDO BENEVOLO. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Roma. Versión en castellano: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*. Barcelona, 1981. 3ª edición de 1988. Volumen I, Introducción. Páginas 9 y 10.

⁵ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ. *Architettura occidentale. Architettura come storia di forme significative*. Milano, 1979. Versión en castellano: *Arquitectura Occidental*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983. 3ª edición de 1999.

la creación de “espacios existenciales”, entendiendo por tales los espacios en los que se desarrolla la acción humana tanto objetivamente –espacio describible y tangible–, como subjetivamente –imágenes creadas por el individuo como escenarios de su existencia–. Cuando ambas interpretaciones coinciden, el individuo “significa” los espacios, se encuentra ante “una forma significativa”. Así, entenderemos la historia interpretando la forma arquitectónica según su significación, basada en la tradición cultural y en los factores físicos. Los elementos fruto de esta simbolización configurarán el lenguaje arquitectónico o la estructura simbólica principal de una arquitectura. Las recopilaciones históricas de Norberg-Schulz no entienden pues de tradición clásica ni de periodos globalizados de varios siglos de duración. La clasificación del tiempo obedece al lenguaje arquitectónico, y las etiquetas utilizadas son las propias de la historia del arte: Renacimiento, Manierismo, Barroco, Ilustración... No obstante el autor reconoce la continuidad en la transformación de ciertos valores a lo largo de los distintos periodos, entre ellos la lógica del orden en el siglo XV, su fenomenización en el siglo XVI, y el pluralismo al que se llega en los siglos XVII y XVIII.

Para Alan Colquhoun, la historia de la arquitectura es la historia de un “sistema de signos contextualizados” en su propio medio cultural. A cada periodo corresponden unos valores y unas tradiciones. Según el arquitecto y ensayista británico, a finales del siglo XVIII, la tradición clásica pierde su autoridad debido a un conflicto entre dos maneras de entender el proceso histórico. Por un lado tendríamos la concepción, heredada hasta el momento, de la historia entendida como “representación de sucesos pasados” cuyo objetivo era el estudio de los modelos arquitectónicos anteriores. Por otro, la historia primaba los sucesos con significado propio –embebidos en un contexto preciso–, y por lo tanto no podían servir como modelos literales a seguir. El paso de una interpretación a otra es el desencadenante de

la arquitectura moderna o de la “dialéctica romanticismo - clasicismo”⁶ que se dio a partir del siglo XIX.

A pesar de las influencias ideológicas en obvia correspondencia con el pensamiento de los autores, los diferentes argumentos, - espaciales en Zevi, formales en Benevolo, semióticos en Norberg-Schulz, historiográficos en Colquhoun...-, confluyen en una definición de la “tradición clásica” que apunta al establecimiento de un lenguaje común, heredado de la arquitectura griega y romana, que consigue una armonía basada en las proporciones. El uso de este repertorio se aplica con diferentes reglas durante cuatro largos siglos, pero tiene en común otros factores como una consideración concreta de la belleza o la concepción del trabajo creativo como proceso intelectual. De hecho, esta visión es la más aceptada en el estudio introductorio del tema tratado y así lo demuestran numerosos programas de las asignaturas de Composición o Historia de la Arquitectura de los planes de estudio actuales⁷.

Queda pues por justificar la presente revisión de los siglos que nos ocupan, enunciando el objetivo perseguido y detallando el procedimiento de análisis a utilizar: la tradición clásica no sólo se corresponde con el cumplimiento de las características enunciadas, sino que también cubre un arco temporal en el que las cuestiones relativas al conocimiento arquitectónico presentan ciertas homogeneidades. Y si el fin es indagar en el nacimiento, el establecimiento y la

⁶ ALAN COLQUHOUN. *Modernity and the classical tradition*. Massachussets 1989. Versión en castellano: *Modernidad y tradición clásica*. Ediciones Júcar, Madrid 1991.

⁷ Recuérdese la obra de JOHN SUMMERSON *The Classical language of Architecture*, Londres 1963, que nació de la difusión en radio de unas charlas pedagógicas dirigidas a estudiantes o aficionados a la historia de la arquitectura. Versión en castellano: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona 1974 (12ª edición de 2001). Más recientemente cabría valorar el esfuerzo de clarificación y síntesis realizado por PERE HEREU, catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB, en colaboración con Jaume Rosell Colomina, en la elaboración de los textos didácticos de la asignatura de Composición II: *Teoría de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*, Ediciones UPC, Barcelona 1998. 2ª edición de 1999.

decadencia de un pensamiento basado en el conocimiento racional clásico⁸, el método de estudio será el propuesto en la introducción de este trabajo: se partirá de la extracción de datos desde las dos fuentes que hacen posible el desarrollo de la arquitectura, -la teoría y la práctica-, y se compararán con los posibles puntos de tangencia que se den en la evolución del pensamiento.

Pero entrar a estudiar la teoría de la arquitectura de este u otro periodo es, sin duda, profundizar en los textos que intentaron sintetizar las ideas estéticas del momento. Y con esta afirmación se han dado por sentado dos factores importantes de una correcta definición del término “teoría arquitectónica”. Por un lado, la dependencia que tiene ésta del legado escrito bien directamente por arquitectos, bien incluido en textos literarios más complejos, y por otro, la dependencia que evidencian las teorías, de un contexto histórico sin el cual no tendrían validez comprensiva.

Las relaciones existentes entre las tesis de los tratadistas y las del pensamiento filosófico del momento, contarán pues con un primer obstáculo. Y aunque nuestra tarea será la de observar cómo las interpretaciones de éstos últimos, sus preferencias y sus descubrimientos se proyectan más allá de su propio trabajo, y salpican a otras esferas intelectuales, en nuestro caso el terreno artístico, -y concretamente la arquitectura-, no olvidaremos que disciplinas como la estética o la teoría del conocimiento no cuentan, en esta primera fracción temporal, con una conciencia autónoma y sólo podremos recurrir a fragmentos de las argumentaciones que posteriormente las caracterizarán.

⁸ El uso del término “racional” y sus posibles interpretaciones será objeto de estudio a lo largo de este trabajo. En este sentido, y como criterio general aplicable a otras voces con acepciones variables, la utilización de las mismas se producirá dentro de un contexto previamente detallado y argumentado.

Antigüedad clásica:

**Vitruvio: los conocimientos teorizados
El Panteón de Roma: primeras preguntas**

Como es sabido, los escritos de Marco Vitruvio Polión constituyen el único testimonio completo de la teoría arquitectónica de la antigüedad. Otros títulos de textos romanos y griegos anteriores se limitaban a meras descripciones de edificios o a resolver problemas particulares, pero *De Architectura Libri Decem*⁹ adquiere especial importancia en la historia por diversas razones; se trata de una obra sistemática y unitaria que se ocupa de toda la materia arquitectónica, y sus influencias se aprecian en posteriores escritos hasta incluso el siglo XIX. Desde que Alberti, quince siglos después, lo tomase como modelo normativo, el tratado se convirtió en la obra teórica de mayor trascendencia. Las diferentes interpretaciones y sus ambigüedades, en parte debidas a las traducciones del griego al latín, son sin duda responsables de la continua revisión del texto a lo largo del tiempo, aunque algunos autores sin embargo atribuyan este hecho a la confusa

⁹ Con el fin de situar históricamente al personaje, recordaremos aquí algunas fechas importantes. Los estudios sitúan la fecha de nacimiento de Vitruvio alrededor del año 84 a.C., y la escritura de su obra a la edad de 51 años, entre el 33 y 14 a.C., aunque es probable que la introducción a cada uno de los libros fuese escrita con posterioridad. Vitruvio tenía formación de ingeniero militar, y dedicó su obra teórica al emperador Augusto.

superposición de sucesivas concepciones de belleza heredadas de las fuentes griegas¹⁰.

Desde el primer capítulo del Libro I, Vitruvio deja claro que la arquitectura, además de requerir de gran diversidad de conocimientos de otras disciplinas, se compone de teoría y práctica¹¹. Muchos de los capítulos de los siguientes libros tratarán de explicar qué supone esa práctica como *“continua y expedita frequentación del uso, executada con las manos, sobre la materia correspondiente á lo que se desea formar”*¹², pero evidentemente es la teoría la que demuestra la validez de las obras realizadas. Y aquí, el autor realiza una comparación de la arquitectura con las otras artes y habla de “significado” -*cosa propuesta á tratarse*- y “significante”- *demostración de la cosa con razones científicas*-.

Resulta obvia la separación entre trabajo intelectual y físico, al igual que la clara exaltación del primero cuyas herramientas serán siempre racionales (*ratiocinatio*). Y esta última afirmación tomará especial importancia por cuanto al término “racional” se refiere. El vocablo “razón”¹³ y sus

¹⁰ LIONELLO VENTURI, *Storia della critica d'Arte*, Nueva York, 1936. Versión en castellano: *Historia de la Crítica de Arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979.

¹¹ Este compendio de conocimientos no sólo deben darse en el arquitecto, sino también en otras disciplinas: son generales y comunes. La práctica es sin embargo exclusiva de su profesión correspondiente. Así, Vitruvio cita el ejemplo del conocimiento de las pulsaciones de las venas o del movimiento de los pies. Músicos y médicos entienden de estas materias, pero únicamente el médico curará a un enfermo. De la misma manera, sólo el músico pulsará el instrumento para recreo del oído.

¹² Las citas textuales se toman de la traducción al castellano de José Ortiz y Sanz en 1787, de la obra de M. VITRUVIO POLIÓN, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Ediciones Akal, Madrid 1987. Página 2.

¹³ Los orígenes de la palabra “razón” se remontan a su traducción del término griego “logos” que significaba justificación o explicación. Su primera acepción en latín fue la de ratio o cálculo, y en sentido derivado, argumentación o teoría. Aristóteles definió al hombre como “animal racional”, distinguiéndolo así de cualquier otro ser viviente sensible. La vaguedad de la expresión permite también traducciones como “animal dotado de lenguaje”, o “animal que da razón de las cosas”. La referencia al lenguaje haría suponer que la racionalidad humana tiene relación con la naturaleza comunitaria del hombre; estaríamos ante un “animal social” o “animal político”. Sin embargo, el poder dar cuenta de las cosas apuntaría a la característica interna de la razón, que consiste en la comprensión de algo

distintas interpretaciones nos introducirán ya en los argumentos propios del conocimiento. En nuestro caso, éste “implicará la intervención de una regla o ley entre la experiencia directa del mundo y cualquier praxis o tecné como es la arquitectura”¹⁴. Si en cualquier procedimiento gnoseológico podemos distinguir entre fuentes, modos y clases de conocimiento, aquí nos encontramos con una primera elección referida a la segunda y tercera clasificación. Las herramientas racionales se entenderán como proceso, pero también y consecuentemente como conocimiento acuñado sobre una base científica. Ciencia que en este momento, todavía es entendida como mera adscripción a unos enunciados fijos¹⁵.

Vayamos descubriendo pues cómo, en base a esta comprensión del conocimiento, se configura la primera formulación de un “sistema proyectual” de la arquitectura. Recordando la famosa tríada de categorías arquitectónicas *firmitas – utilitas – venustas*, corresponden a la última los elementos estéticos de los que se compone la disciplina: ordenación, disposición, euritmia, simetría, decoro y distribución.

que está más allá del conocer inmediato, para llegar a saber de todo ello a través de los conceptos y las ideas; esto es, a través del pensamiento. Para una cronología completa del término y su evolución, véase JORDI CORTÉS MORATÓ y ANTONI MARTÍNEZ RIU, *Diccionario Herder de filosofía en CD-ROM*, Editorial Herder, Barcelona 1991, y JACOBO MUÑOZ y JULIÁN VELARDE, *Compendio de epistemología*, Editorial Trotta, Madrid 2000, páginas 481 a 486.

¹⁴ A. COLQUHOUN, op.cit., página 82.

¹⁵ “Creemos saber algo de una manera absoluta, y no según el modo sofisticado de una manera accidental, cuando creemos conocer la causa por la que la cosa es, (conocer) que esta causa es la de la cosa y que no es posible que la cosa sea de otro modo que como es. Es evidente que ésta es la naturaleza de la ciencia.” ARISTÓTELES, *Segundos analíticos*. Citado en J. CORTÉS MORATÓ y A. MARTÍNEZ RIU, op. cit.

Ordenación, euritmia y simetría¹⁶ son cualidades del edificio que hacen referencia a las relaciones dimensionales del conjunto, de cada una de sus partes, o de las partes y el todo. Aunque estos tres conceptos designan distintos aspectos de la proporción, Vitruvio no considera esta última una categoría estética. Las proporciones son el efecto resultante de la aplicación de una relación netamente numérica, basada en la existencia de un módulo o unidad de medida común, y en la analogía con el cuerpo humano. La proporción antropomórfica, por su parte, será objeto de estudio en diversos párrafos del primer capítulo del Libro III:

Compuso la naturaleza el cuerpo del hombre de suerte, que su rostro desde la barba hasta lo alto de la frente y raíz del pelo es la décima parte de su altura. Otro tanto es la palma de la mano desde el nudo de la muñeca hasta el extremo del dedo largo. Toda la cabeza desde la barba hasta lo alto del vértice ó coronilla es la octava parte del hombre (...)

*Así mismo el centro natural del cuerpo humano es el ombligo; pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. Lo mismo que en un círculo sucederá en un cuadrado (...)*¹⁷

Advertiremos que estas reflexiones tuvieron especial importancia en el pensamiento renacentista. El ajuste de la figura humana a las formas geométricas del círculo y cuadrado, también denominado “figura vitruviana”, no dejó de ser una tentación gráfica para todos los teóricos posteriores que consultaron la obra de Vitruvio.

Pasemos al decoro. Éste otorga conveniencia al edificio, lo dota de capacidad expresiva apropiada a su uso gracias a la

¹⁶ Los términos simetría y euritmia tuvieron un significado diferente dentro del concepto de belleza cuando se produjeron las primeras discusiones en el terreno artístico. Por simetría se entendía una belleza objetiva, mientras que euritmia era otro tipo de belleza, que no requería que se dieran objetivamente unas buenas proporciones, siempre y cuando provocara unos sentimientos agradables en el espectador.

¹⁷ M. VITRUVIO, op. cit., páginas 58 y 59.

correcta correspondencia entre forma y contenido de la obra, *hecho de cosas aprobadas con autoridad*¹⁸. Autoridad que se adquirirá por costumbre o naturaleza. El *decor* no se refiere al ornamento aplicado, tal y como posteriormente se entendió el término, sino al contenido de la arquitectura. El empleo de los órdenes arquitectónicos a los que se alude en el tratado es iconológico, y va por lo tanto más allá de una utilización puramente estética. De hecho el término *decorum* es equivalente aquí a *aptum*, y se identifica con lo adecuado o con la belleza que se adecua a su contenido.

La distribución es *un debido empleo de los materiales y sitio, y un económico gasto en las obras, gobernado con prudencia*¹⁹. Concepto sin duda ligado a la famosa *utilitas*.

Pero la definición que más nos interesa es la de disposición. Es la única que alude a la invención (*inventio*), la reflexión (*cogitatio*) o la meditación. Vitruvio entiende por disposición *la adecuada colocación y el efecto elegante creado por la composición del edificio*. Y hace referencia a las “especies de ideas griegas”²⁰ para hablar de una postura atenta, vigilante y con agudeza de ingenio que nos llevará a hallar la cosa nueva propuesta.

La belleza de un edificio se mueve entonces entre dos caminos diferentes. Por un lado el racional y extensamente tratado, que garantiza la armonía como conjunto de relaciones proporcionales, y por otro el que nace de la

¹⁸ M. VITRUVIO, op. cit., página 11.

¹⁹ M. VITRUVIO, op. cit., páginas 12 y 13.

²⁰ El concepto de idea griega (*ιδεαι*) al que hace referencia Vitruvio son imágenes gráficas representativas del futuro edificio. Se denominan Iconografía, Ortografía y Escenografía, y se corresponden con las representaciones de planta, alzado y perspectiva. Algunos autores advierten la importancia de estas definiciones ya que suponen una concepción mental y previa del edificio a la que se asocia una operación de dibujo. Esta facultad de trazado, no existente en el periodo griego, pero sí en el romano, se perderá hasta reaparecer en el siglo XIII. Véanse las reflexiones de HANNO-WALTER KRUFF, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich 1985. Versión en castellano: *Historia de la Teoría de la Arquitectura*, Alianza editorial, Madrid 1990, y de MARTA LLORENTE DÍAZ en *El saber de la arquitectura y de las artes*, Edicions UPC, Barcelona 2000.

imaginación del arquitecto, el que supone una invención. Nacen discretamente las bases de la proyectación arquitectónica; la objetividad de los elementos asimilados con la razón frente a las variables desconocidas de la creación. Aunque este equilibrio aparezca claramente descompensado debido a una concepción estética muy determinada.

Veamos ahora cómo debemos encuadrar los conceptos anteriormente explicados. Resulta imprescindible, tras la lectura de los textos vitruvianos, contrastar su visión del mundo arquitectónico con los diferentes ámbitos culturales e intelectuales que se forjaron en el periodo grecorromano. Son variados los campos sobre los que habría que indagar en el tiempo referido, pero nos centraremos, en la situación del arte y sus valores estéticos, como resultado de un pensamiento filosófico concreto, y extraeremos de éste último los primeros pasos que se dan en materia de conocimiento. Posteriormente, intentaremos trasladar las conclusiones al terreno teórico de la arquitectura, para acabar contrastándolo con un ejemplo práctico de este periodo.

Los Diez Libros de Arquitectura tienen claras referencias al pensamiento griego, y no se trata únicamente de una cuestión semántica. Vitruvio además de aludir a la filosofía en varios capítulos y por diversos motivos, -explica por ejemplo en el Libro IX el orden del universo citando las doctrinas de Pitágoras, Demócrito, Platón y Aristóteles-, cuenta sistemáticamente alguna de las anécdotas que vivieron estas grandes figuras en cada uno de los proemios que introduce los diferentes libros. El conocimiento de estos pensadores parece exhaustivo, hasta tal punto que ciertas explicaciones recuerdan, por la estructura de su narración, a las máximas tesis expuestas por éstos. Es el caso de la definición de los términos “significado” y “significante” dados anteriormente, que rememora la síntesis aristotélica del doble mundo platónico. Según esta concepción, en las

cosas naturales o sensibles se sitúan las ideas, considerándolas formas inmanentes que hacen inteligible la materia sensible. Significado -o cosa dispuesta a tratarse-, bien podría ser aquí la materia sensible, el objeto en sí o *hylé*, y significante -o demostración de la cosa con razones científicas-, la forma inteligible inmanente de esta materia, la esencia o *morphé*²¹ Es la forma inmanente la que tiende a realizar su propia especificidad, o dicho de otro modo, es la idea la que se particulariza en una obra concreta. Se explicaría así, por comparación a la multiplicidad de los seres naturales, la especificidad de las obras de arquitectura.

En cualquier caso, debemos entender la obra como un código teórico-práctico de la arquitectura del momento, y por lo tanto, parece lógico encontrar paralelismos entre las cuestiones que plantean la arquitectura y las propias del pensamiento humano.

Una primera reflexión nos lleva a las cuestiones primordiales a las que se enfrenta el nacimiento de la filosofía: el paso de la pluralidad de la experiencia a la universalidad. La respuesta la hallaron en la *phýsis* (Naturaleza), entendiendo por ésta la razón de ser de las cosas e intentando encontrar en ella el origen primero y esencial del todo (*arché*). Vitruvio hace lo propio en el segundo capítulo del Libro II, -citando a Tales de Mileto, Heráclito, Demócrito o Epicuro-, y no es de extrañar que nos encontremos, en cualquier tratado desde *De Architectura* en adelante, una explicación del origen de la arquitectura fundamentado en el concepto de imitación a la Naturaleza. Concepto que, además, dota de veracidad, armonía y belleza a las cosas, como lo demuestra la

²¹ Recordemos que los términos “significante” y “significado” forman parte de la lógica formal del estoicismo. Según ésta, en toda proposición pueden distinguirse tres aspectos: el significante o la palabra; la cosa significada y un tercer elemento: el significado. Mientras las palabras y las cosas son materiales, el significado es inmaterial y actúa de enlace entre ellos.

justificación de los órdenes que se elaboró a lo largo de esta tradición clásica.

Por otro lado, la belleza, según el pensamiento de la Antigüedad, es todavía un término ontológico, es decir, una concepción más cercana a la bondad y veracidad que a una vivencia subjetiva de lo bello. Pero esta generalización sobre la cuestión principal de si algo es bello, o somos nosotros los que le atribuimos esa cualidad, no implica que no haya existido, desde el mismo nacimiento de la filosofía, una pugna entre la consideración objetiva o subjetiva del término.

A modo de breve recopilación nombraremos primero a los pitagóricos que definieron la armonía, la proporción y el número como las bases constituyentes de la objetividad de la belleza. Los sofistas sin embargo, relativizaron el concepto desde su concepción antropocéntrica del mundo. La postura intermedia se dio con Sócrates al diferenciar la belleza en sí de las cosas, de la que percibimos los individuos. Mientras una belleza es innata, la otra depende de la aptitud del individuo. Distinguió también entre lo bello (*pulchrum*) o lo adecuado (*decorum*), dándole carácter objetivo a la primera categoría y relativo a la segunda.

Posteriormente, Platón realiza en boca de Sócrates varias alusiones al término belleza, pero éste se integra siempre en su teoría de las ideas²², que favorece el entendimiento objetivo de los pitagóricos. La fuerte influencia de los argumentos de Platón en el desarrollo histórico del pensamiento europeo hizo prevalecer esta concepción durante largos siglos, aunque no impidió que se desarrollasen otras ideas provenientes de diferentes escuelas. Los estoicos, por ejemplo, se aproximaron al punto de vista de Platón al pensar que la belleza era una

²² Platón (427-347 a.C.), en *Hippias Mayor* 287d, formula por primera vez la pregunta "¿Qué es lo bello?", en *El banquete* 210a-212^a habla de belleza absoluta o belleza en sí, en *Filebo* 51c habla de la belleza de las formas geométricas.

cualidad objetiva. Afirmaron que los juicios sobre la belleza eran irracionales porque se basaban en los sentidos, pero que éstos podían ser “educados” hasta convertir las impresiones en base de un conocimiento objetivo. Los epicúreos y los escépticos, sin embargo, sostenían que nada es bello por naturaleza, y que todos los juicios son subjetivos, pero no negaban que se pudiese llegar a un acuerdo consensuado²³.

Pero, volvamos a los textos platónicos para observar cómo lo bello en sí es una idea, y las cosas bellas una participación de la misma. Con esta distinción se configuró la primera teoría estética; si la belleza está en relación con la verdad, el arte lo está con la apariencia: es imitación de apariencias (mimesis) o copia.

Lo cierto es que, tanto en Platón como en Aristóteles, no existe todavía una concepción clara de la autonomía del arte. Y esta afirmación comprende, no sólo las artes figurativas (poesía y música), sino también los oficios y las ciencias aplicadas. Ambos filósofos distinguen entre artes creativas e imitativas, y engloban en estas últimas las derivadas de los oficios. Pintura y escultura son artes imitativas, siempre subordinadas a las creativas y por lo tanto de menor interés. Pero a lo largo de sus escritos, además de lo bello y la mimesis, otros términos tratados suelen ser la fantasía y el placer estético.

La fantasía en Platón es relativa al arte de las apariencias (frente al de las semejanzas) en la *República*, supone una ayuda para la creación del concepto en el *Filebo*, y en el *Fedro* y el *Timeo*, es fruto de la aproximación a la intuición, a la inspiración y por último al sueño. Será Dios quien genere

²³ Una evolución histórica de la disputa entre el objetivismo y el subjetivismo de la belleza se puede encontrar en la obra de WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Dzieje szesciu pojec*, Varsovia 1976. Versión en castellano: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Editorial Tecnos, Madrid 1986. 7ª edición de 2002.

esta fantasía, de manera que el artista inspirado contempla una belleza espiritual que, además de ser una generalización, es también una imagen creada por la mente en base a recordar la belleza celeste. Sin embargo en Aristóteles, que niega esta última relación entre Dios y la fantasía, el término es necesario en cuanto que facilita el proceso que va de la percepción al concepto, pero se estudia dentro de los distintos estados perceptivos del hombre, y no del arte, que sólo obedece al concepto de imitación.

Finalmente, y a pesar de las posibles distinciones entre placer estético y placer sensual, ni Platón ni Aristóteles definieron jamás lo bello como esencia del arte. La belleza de las artes es relativa y la belleza absoluta sólo se encuentra en las figuras geométricas, y en los colores y sonidos puros.

Llegados a este punto, hemos enumerado ya los dos principios básicos que afloran en todas las artes de la Antigüedad dentro de su camino de búsqueda hacia la belleza: el concepto de imitación y el sistema geométrico como herramienta de la proporción. Tal y como señala Marta Llorente, es posible que la inserción de estos principios se debiera a la necesidad por parte del arte de una fundamentación teórica bajo la cual se ejerciera la maestría²⁴.

Pasemos ahora a analizar el problema del conocimiento, distinguiendo en primer el punto de vista teórico ligado al pensamiento filosófico, de la visión práctica relativa al ejercicio de la profesión. Por teoría los griegos entendían una forma de vida destinada al pensamiento, a la contemplación, que conducía a la filosofía o “deseo de conocer”, y diametralmente opuesta a la acción. Por su parte, la práctica, utilizaba otro tipo de conocimientos que se

²⁴ M. LLORENTE DÍAZ, op. cit., página 58.

mantenían gracias a una tradición oral y que estaban destinados al ejercicio concreto de la producción.

Sócrates fue el primero en propugnar, a través de la mayéutica²⁵ y en contra del convencionalismo sofista, un sistema de conceptos universalmente aceptados. En Platón, la universalidad es el único objeto de conocimiento²⁶, y bajo esta concepción, existirá una clara influencia pitagórica y de su modelo matemático abstracto²⁷. Por su parte, Aristóteles dará un giro considerable al planteamiento, ya que desde su crítica sistemática a la teoría de las ideas platónicas, intentará sustituir la visión idealista platónica por una especulación de signo realista basada en el sentido común y la experiencia. Todo conocimiento será práctico, productivo o teórico²⁸. Al mismo tiempo, sólo reconocerá el conocimiento científico adquirido desde la experiencia y con la fuente primaria de la intuición. El conocimiento será pues inmediato.

Este discreto nacimiento de la experiencia como fuente de conocimiento se desarrollará posteriormente durante el

²⁵ Según Sócrates (470/69-399 a.C.), la mayéutica, ayuda a alumbrar conocimientos, a partir de un sistema de preguntas y respuestas, que ninguno de los interlocutores creía poseer. Este proceso también ayuda a ser consciente de la ignorancia sobre algunos temas supuestamente conocidos. El método socrático estableció las bases del razonamiento inductivo.

²⁶ En Platón, sólo puede haber *episteme*, conocimiento o ciencia, de lo inmutable y necesario (las ideas). La ciencia será también *nous* y *noesis*, pero *doxa*, en cambio, es "opinión": lo que no puede ser verdaderamente conocido, o conocimiento por sólo las apariencias.

²⁷ Su teoría del conocimiento se fundamentará en la anámnesis, procedimiento según el cual se "recuerda" un conocimiento existente en nuestra alma con la ayuda de un interlocutor o maestro. Este procedimiento pone en evidencia la presencia en nuestras mentes de unas directrices del conocimiento, así como la posibilidad de establecer juicios, que es previa a toda experiencia.

²⁸ Aristóteles (384/83-322 a.C.). *Metafísica*, 1025b. El saber productivo es la técnica de saber hacer cosas, como el arte, la agricultura, la retórica y la poética. El práctico es el saber que mejora la conducta humana: la ética y la política. El teórico no tiene otro objeto que la búsqueda de la verdad, en uno mismo y en las cosas.

estoicismo. Zenón de Citio, Cleantes y Crisipo²⁹ perfilarán una teoría empirista y naturalista. Según los estoicos, el conocimiento se origina a partir de las impresiones recibidas por los sentidos, y las sensaciones son la fuente y origen de todo proceso cognoscitivo. De manera semejante a como los objetos dejan sus huellas en las tabletas de cera, así también debe entenderse la mente humana, en la que nada hay escrito antes de las primeras sensaciones comunicadas por los sentidos³⁰.

No dejará nunca de sorprendernos el pensamiento griego y su capacidad para presentar, con tanta precocidad, las bases filosóficas que se desarrollarán a lo largo de los sucesivos siglos. Las claves estéticas y los problemas sobre el conocimiento están ya formuladas, y podemos empezar a hablar de sus componentes: belleza objetiva o subjetiva, placer o experiencia estética, conocimiento a priori o a posteriori... Constatamos ya la diferenciación entre conocimiento sensible, y conocimiento intelectual o pensamiento. La recepción pasiva de los datos sensoriales a través de la percepción era ya un proceso introducido por las representaciones catalépticas³¹. El pensamiento será la captación del objeto mediante una imagen mental, concepto o idea abstracta, gracias al *logos* o la razón.

²⁹ Zenón de Citio (333-263 a.C.), Cleantes (331-232 a.C.) y Crisipo (280-208/204 a.C.), fueron también los “padres” de la lógica. Entendida inicialmente como ciencia de los discursos, se dividía en retórica y dialéctica. Esta última incluía la lógica formal, la lógica material o teoría del conocimiento, la gramática y la semiótica.

³⁰ Los precedentes del conocimiento sensorial se encuentran en las ideas de Demócrito (460-370 a.C.), Aristipo de Cirene (435-350 a.C.) y Epicuro (341-270 a.C.). Aristipo llegó incluso a caer en el escepticismo al reconocer la imposibilidad de conocimiento de las cosas en sí (sólo conocemos las sensaciones de la real). Se retomarán estas concepciones en posteriores capítulos, cuando hablemos del empirismo inglés de los siglos XVII y XVIII.

³¹ La representación cataléptica es el acto del entendimiento por el que se aprehende el objeto y, a la vez, el acto por el que el objeto se imprime en el entendimiento. Según los estoicos, la sensación envía sus señales a la mente, la cual forma una representación mental o fantasía de los objetos, que pueden ser juzgados y aceptados por el entendimiento en el momento de la *katálepsis*.

Y aunque ya hemos adelantado algunas explicaciones al hablar del término *ratiocinatio* utilizado por Vitruvio, conviene ampliar un poco el campo de estudio y ver su utilización más genérica en el terreno del pensamiento y de las artes. Por “razón” en este periodo debemos entender, además de la facultad de pensar o generar conocimiento anteriormente enunciada, las acepciones secundarias que suelen dar los diccionarios. Así “razón” también se define como “relación establecida por dos magnitudes, que se expresa numéricamente”, y en este sentido es equiparable a “ratio”, - su antecesor en la lengua latina-, cuyo significado es “índice numérico que establece una proporción entre dos elementos contables”³². Tomando pues ambos significados, obtendremos un entendimiento de lo real y una configuración como “modelo universal”, producido gracias a un pensamiento racional que utilizará como herramientas de abstracción, la lógica y la medida de las cosas. Es decir, la certeza o verdad de las cosas se conseguirá gracias a la “ordenación de cadenas lógicas causales” y la “reducción de la realidad a una idea común (medida) para poderlas comparar entre sí”³³. Obtendremos así un conocimiento objetivo y estable.

¿Cómo trasladamos entonces estas argumentaciones sobre la ordenación del pensamiento al terreno concreto del arte o de la arquitectura? ¿Qué influencias tiene esta configuración de la realidad sobre las cuestiones relativas a la adquisición y demostración o puesta en práctica de los conocimientos en el caso de los arquitectos? Sabemos que la profesión no era ni mucho menos equiparable en este momento a la de pintor o escultor. La Antigüedad mantuvo siempre que las artes -como la pintura y la escultura- eran una actividad de rango inferior, con una clara función de utilidad. La distinción,

³² Las definiciones de ambos conceptos se han tomado del *Diccionario del uso del español* María Moliner, Editorial Gredos, Madrid 1998. 2ª edición de 2001.

³³ JUAN CALDUCH, colección *Temas de composición arquitectónica. Número 2: Razón, racionalidad, racionalismo*. Editorial Club Universitario. Alicante 2001.

en la Grecia clásica, entre las *musiké*, las *téchné*³⁴ y las *mecané*, deja bien claro cómo cada una de ellas aspira a la belleza y cuáles son los conocimientos que en éstas se manejan. Las dos primeras son artes que hacen uso de la inspiración, -forma de conocimiento "regalo de los dioses"-, y un saber conquistado por la inteligencia. En las *mecané* sin embargo, la belleza se alcanza desde la paciente materia, mediante el trabajo manual y el esfuerzo físico: la repetida experiencia de las tradiciones artesanales³⁵. Dentro de este contexto, el arquitecto es una figura que supera el conocimiento de las habilidades artesanales encabezando las técnicas específicas de la construcción, a mitad camino entre las artes mecánicas y las técnicas. Pero lo cierto es que el arquitecto es generalmente un personaje anónimo, cuyo oficio entra en raras ocasiones en el debate más puro y teórico del momento³⁶. De hecho, Aristóteles consideró la arquitectura como un arte meramente útil que daba cobijo a los hombres frente a la intemperie, pero jamás la encuadró dentro de las artes imitativas.

Volvamos a Vitruvio para ver cómo su tratado resulta ser un resumen ecléctico de todo tipo de fuentes griegas y romanas, y percibamos de una manera más evidente cuál es la finalidad de su obra: introducir en el campo de los conocimientos teóricos la profesión de arquitecto. Si

³⁴ Término posteriormente traducido al latín como *ars*.

³⁵ Sobre el conocimiento teórico y práctico en la Antigüedad clásica véase M. LLORENTE DÍAZ, op. cit., páginas 51 a 55, y las referencias a W. Tatarkiewicz en *Historia de las seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

³⁶ Para una visión concisa de la evolución de la profesión desde Egipto hasta Roma, véase SPIRO KOSTOF, *The architect. Chapters in the History of the Profession*, Oxford University Press 1977. Versión en castellano: *El Arquitecto: historia de una profesión*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid 1984. De los dos primeros capítulos, interesa especialmente señalar aquí cómo se produce la educación del arquitecto en este periodo: en Egipto, la adquisición de los conocimientos está vinculada a la clase sacerdotal o a las dinastías profesionales. La herencia familiar también se produce en Grecia, pero ya existen escuelas de formación. Los arquitectos romanos llegaban a la profesión por tres vías diferentes; la formación en las artes liberales con la prestación de servicios a un maestro, la formación en el ejército hasta un puesto superior de ingeniero/arquitecto, o a través del servicio civil imperial.

partimos de esta premisa, la estructura de su tratado toma sentido. Sin dejar de lado las habilidades artesanales que acompañan al oficio –y a las cuales el autor dedica una gran parte del tratado–, Vitruvio trata de establecer las normas según las cuales la arquitectura debe aspirar a la belleza, es decir, a la verdad. Se trata de conciliar un conocimiento práctico con el establecimiento de unas bases que aseguren un nuevo cuerpo teórico³⁷. Lógicamente se buscará en el cumplimiento de las leyes de proporciones adecuadas, la estabilidad necesaria para aspirar a la belleza. Incluso se intentará justificar el uso de estos sistemas mediante alusiones a textos de arquitectos anteriores, con la clara finalidad de dignificar la práctica arquitectónica³⁸.

En definitiva, para Vitruvio la arquitectura es ciencia que se compone de teoría y de práctica, siendo el conocimiento teórico el resultado de la aplicación de unas leyes sistematizadas adquiridas a priori de la puesta en práctica del oficio. Se trata de un conocimiento racional y objetivo que contiene ya todas las constantes del clasicismo: la medida como elemento susceptible de establecer relaciones y una clasificación formal que ordena el lenguaje.

No podemos indagar más en materia de conocimiento con respecto a las ideas expuestas anteriormente, ya que el autor no va más allá de la clasificación del saber aceptada en este momento. Las alusiones a los orígenes, las fuentes o la inmediatez de los conocimientos son prácticamente inexistentes, pero debe agradecerse no obstante a Vitruvio la traslación de este confuso bagaje de ideas y conceptos, desde el terreno del pensamiento y el arte, hasta el campo concreto de la arquitectura. Con su obra se crean los

³⁷ No hay que olvidar que la arquitectura fue tal vez la última de las artes clásicas en incorporarse al terreno teórico. La literatura, la pintura, o la escultura son normalmente analizadas en todas las teorías del arte, mientras que la arquitectura no lo hace hasta llegar al Renacimiento. Con respecto a este tratamiento obsérvese la escasa extensión que L. VENTURI (op. cit., páginas 61 y 62) dedica a los textos de Vitruvio.

³⁸ M. VITRUVIO, op. cit., proemio del Libro VII, páginas 161 a 167.

cimientos de una nueva conciencia teórica que necesita dar sentido a la arquitectura, describir sus posibilidades técnicas y justificarse ante su ámbito cultural. Sin esta semilla, tal vez no se habría generado la raíz de una autonomía conceptual que brotaría quince siglos después.

La comprobación de estas conclusiones en el terreno práctico se hace ahora necesaria para demostrar la validez del establecimiento del sistema de pensamiento clásico. Evidentemente no podemos confiar sólo en la teoría arquitectónica para averiguar cómo el arquitecto adquiere y utiliza los conocimientos en su proceso proyectual, ya que dejaríamos de lado muchos matices propios de esta cadena de razonamientos. Por otro lado, la asunción de la particularidad de una obra de arquitectura concreta, sumada a la imposibilidad de abarcar en este trabajo un espectro genérico de la totalidad de la producción, nos conducirá a la elección de un ejemplo significativo y coetáneo con la tesis teórica expuesta. El Panteón de Roma, por su carácter representativo, y su enorme y posterior repercusión, puede empezar a ofrecernos ciertas claves para la comprensión del manejo de los diferentes tipos de conocimiento dentro de la práctica arquitectónica.

Muchos son los historiadores que coinciden en resaltar la arquitectura romana como aquella que por primera vez valora especialmente los espacios interiores, produce por lo tanto los primeros ejemplos de articulación interior-exterior, y se preocupa por la integración en el marco urbano. Norberg-Schulz³⁹ cita además la multitud de temas edilicios tratados, la base axial rígida presente en todas las obras arquitectónicas y urbanas, o la utilización de los órdenes de manera drásticamente diferente a sus antecesores los griegos, como principales características de este periodo. Pero seguramente el Panteón nos ofrece algo más que la suma de todas estas afirmaciones.

El edificio erigido por Adriano entre el año 118 y 128 d.C., fue concebido como un templo dedicado al culto de distintas divinidades. El arquitecto nos es desconocido⁴⁰, pero parece

³⁹ C. NORBERG-SCHULZ, op. cit., página 44.

⁴⁰ El historiador Chueca Goitia, sin embargo, otorga la autoría del templo a Apollodoro de Damasco, ingeniero jefe de Trajano, que conoció personalmente a Adriano. FERNANDO CHUECA GOITIA, *Historia de la*

que podemos atribuirle el valor de la formalización final del edificio, a pesar de su condición de reconstrucción de un antiguo templo⁴¹.



figura 1: Vista exterior del Panteón.

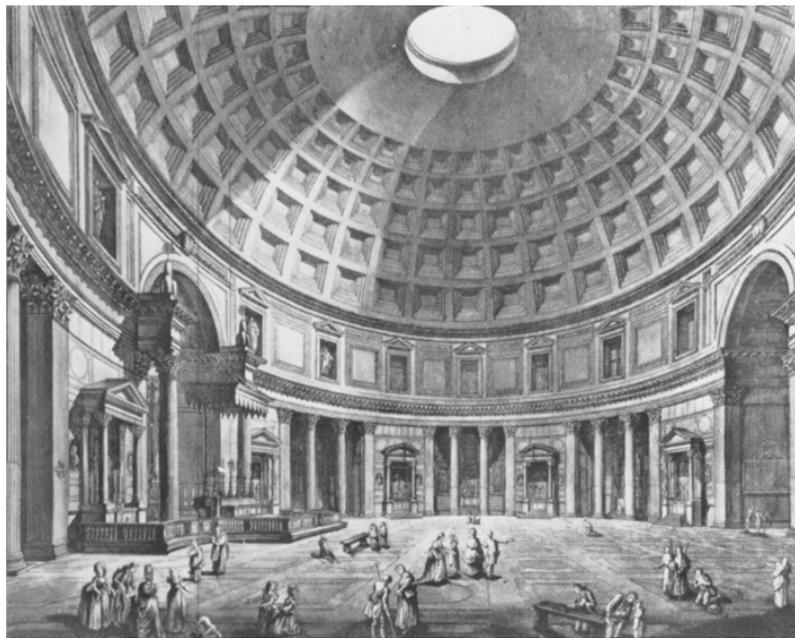


figura 2: Interior del Panteón. Grabado de Piranesi.

arquitectura occidental, Ediciones Castilla S.A., Madrid 1974. Tomo I: De Grecia al Islam, página 112.

⁴¹ El primer templo, construido en el antiguo Campo de Marte, se remonta a tiempos de Agripa, quien en el año 27 a.C. lo hizo como homenaje solemne al emperador Augusto. Posteriormente sufrió dos incendios; el primero en el año 80 con su correspondiente restauración entre el 81 y el 96, y el segundo en tiempos de Trajano (98-117). Esta segunda reconstrucción se realizó al parecer bajo nuevos criterios edilicios, aunque se conservó en su fachada la inscripción alusiva a la fundación de Agripa.

Sin duda, el Panteón presenta una combinación exquisita de características propias del lenguaje clásico con otras que resultan ciertamente innovadoras⁴². El primer ejemplo de esta afirmación es su composición volumétrica. El edificio parte de dos elementos principales; un pórtico con columnas, similar al de cualquier otro templo romano, y un tambor con cúpula semiesférica que cumple la función de celda. La articulación de ambas partes se realiza con un cuerpo cúbico macizo que sobresale en alzado por detrás del frontón del pórtico de acceso. El conjunto puede ser entendido como la suma de dos elementos no compatibles a priori, que necesitan de una "rótula" para poder ser trabados.

Analicemos en primer lugar el pórtico. Orientado a norte, y al parecer sobre una base mucho más elevada que en la actualidad⁴³, las ocho columnas de orden compuesto y capitel corintio de la fachada se convierten en tres naves de tres hileras de profundidad. Las dos laterales constan de dos intercolumnios, mientras que la central que marca el acceso al templo, se corresponde con tres.

En cuanto a la naos de planta circular, ésta no debió de ser concebida como un cuerpo exento ya que sus muros no presentan ningún tipo de decoración exterior, pero sin embargo fue ricamente tratada en su interior. El cilindro que soporta la cúpula tiene idéntico diámetro y altura que ésta, y presenta un orden compuesto cuyo entablamento no coincide con el del pórtico. Los muros contienen una alternancia de nichos y hornacinas, cuyas formas y remates consiguen marcar la axialidad predominante (acceso), sin dejar de referirnos a la ortogonal o las diagonales. A todos

⁴² Existen numerosos trabajos sobre el edificio aquí analizado. Sin embargo sólo se resaltarán los rasgos fundamentales que nos ayuden a comprender los conocimientos puestos en práctica por el arquitecto dentro del contexto del presente trabajo.

⁴³ Originalmente el templo estuvo precedido por un tramo de escalinatas, y flanqueado por pórticos más bajos, con columnas, que se extendían hacia delante a ambos lados.

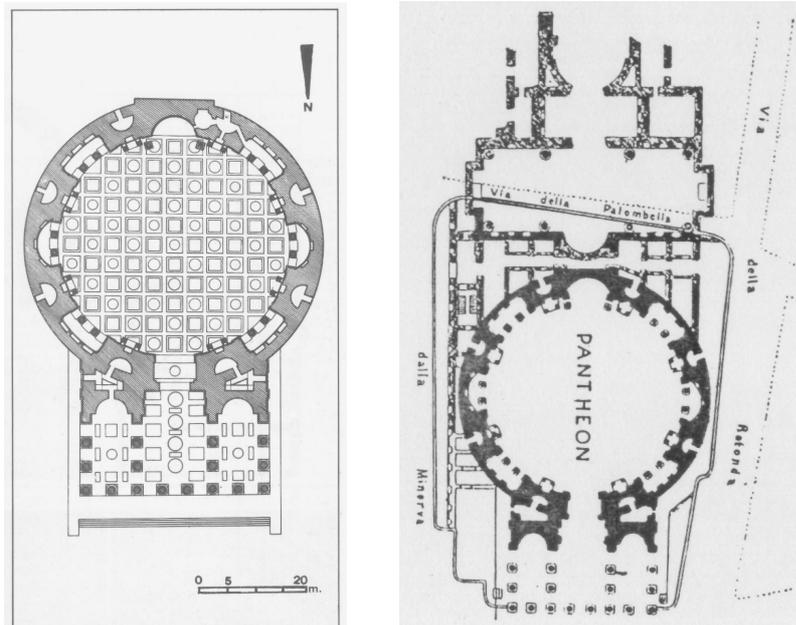
estos “detalles intencionados” habrá que añadir el despiece y dibujo del pavimento, los casetones de la cúpula cuyo relieve se relaciona no con el centro de la cúpula, sino con el del pavimento, y por último, el sorprendente y efectista óculo central.

Es evidente que las dos partes descritas, por separado, pueden ser analizadas como evolución de muchos antecedentes arquitectónicos. El pórtico proviene del sistema arquiteado de herencia griega, y la celda de gruesos muros abovedada era propia de la evolución constructiva romana. Sin embargo, la unión de ambas sorprende enormemente y nos introduce en multitud de preguntas: la elección de las formas, la manera de unir las, y los criterios elegidos en ésta articulación esconden sin duda ciertas voluntades precisas por parte del autor del proyecto. Las piezas escogidas en cada una de las partes responden perfectamente a una “asociación funcional”. El pórtico con frontón es propio de un espacio de acceso y enfatiza el eje longitudinal del edificio, y la nave se identifica con su cometido de templo panteónico, donde el conjunto de los dioses, sin que ninguno destaque, se simboliza bien en la forma circular. La combinación de ambos volúmenes no debió ofrecer resistencia en cuanto a su configuración exterior: al parecer, el tambor quedaba insertado en la trama urbana, y el pórtico con sus extensiones laterales no se diferenciaba de cualquier otro acceso a un edificio de especial relevancia. Fue sin duda la pieza de unión la que tuvo que ser meditada tanto en su volumen exterior como en su configuración interior.

Examinemos detenidamente esta pieza de transición para descubrir cómo, siendo la clave que solucionó esta novedosa combinación de formas, su concepción se refugió en las seguras leyes del lenguaje de las proporciones. En planta, el ancho es equivalente al pórtico, y la profundidad apreciable desde un alzado lateral se asemeja a tres hileras más de columnas o dos intercolumnios. Es más, en el

ecuador de esta figura se hallaría el punto de tangencia entre el círculo y el espacio porticado, la línea divisoria entre el interior y el exterior. En alzado, la pieza toma la altura equivalente a la cornisa del tambor semejante a su vez a la del vértice del frontón. Funcionalmente además, parece que el macizado del cuerpo responde a los ábsides que actúan como telón de fondo de las naves laterales del pórtico donde un día se albergaron las estatuas de Augusto y Agripa, y alberga las escaleras que permiten acceder al corredor superior. En el interior, y pese a la no coincidencia de los dos entablamentos de los volúmenes principales, la pieza prismática ayuda a su articulación produciendo una prolongación de los mismos. En definitiva, se ha conseguido la unión del pórtico con la celda para concebir el edificio como un todo y enfatizar una visualización longitudinal, - propia de la arquitectura romana-, que desde el exterior acaba estampándose en el ábside principal del interior del tambor.

No obstante, una vez dentro, el espectador deja de sentir este énfasis direccional para encontrarse arropado por un espacio centralizado donde es protagonista. En efecto, la presencia del lucernario y el juego anteriormente citado de pavimento y despiece de los casetones de la cúpula, rompen el eje longitudinal de acceso para proyectarlo 90 grados hacia arriba. No existe ninguna crónica del edificio que no contenga alusiones a la integración de la dimensión sagrada de la verticalidad en la organización del espacio interior. Si además recordamos que el volumen cilíndrico, en su momento, no era apreciable desde el exterior, y que el pórtico no ayudaba a vislumbrar la configuración interior del edificio, parece bastante lógico que la experiencia del acceso iluminado cenitalmente y variable según el tramo horario o las condiciones meteorológicas, resultase como mínimo, sorprendente.



figuras 3 y 4: Panteón de Roma. Planta e implantación original

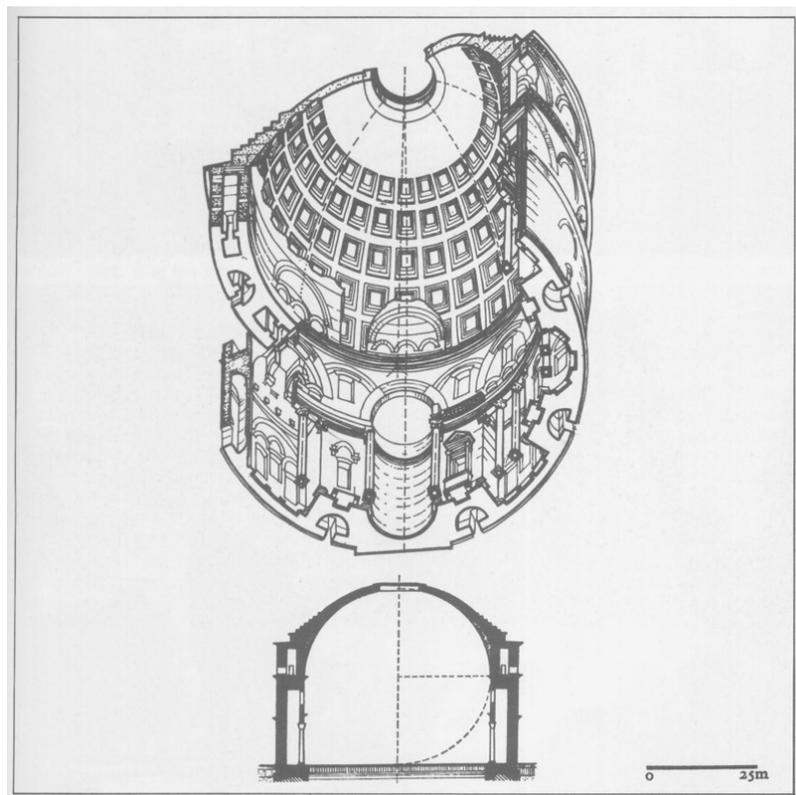


figura 5: Panteón de Roma. Axonometría y sección

Nos encontramos pues ante un edificio concebido desde la base de los conocimientos racionales propios del momento, pero que incorpora una búsqueda de trascendencia para responder a unas necesidades de programa. Evidentemente, en todos los templos anteriores se debían dar estas connotaciones, pero sólo en este se resuelven de esta manera particular. El arquitecto introduce dos claves principales en su configuración, -la composición volumétrica y la presencia del óculo-, que aún contando con antecedentes, se trasladan a esta situación concreta para ponerse al servicio de su propia intencionalidad. Algunos historiadores sacan a la luz otros templos que combinan celdas circulares con accesos rectangulares porticados⁴⁴, otros nos recuerdan la existencia de aberturas cenitales en la arquitectura doméstica. Los patios de las villas romanas contaban con atrios para recoger el agua en el *impluvium*. La existencia del *compluvium* se justificaba desde el cumplimiento de ciertas condiciones de higiene y salubridad. Pero aquí esta estrategia se ha utilizado con otro fin, se ha movido de un campo a otro. El arquitecto pone sobre la mesa todos sus conocimientos y los combina para producir resultados formalmente nuevos por un lado, pero también, experiencias estéticas concretas.

En ambos casos, estamos simplemente hablando de creatividad, es decir, de lo que se obtiene como resultado de una meticulosa recopilación de datos y de una interpretación consensual, cuando existe una actitud que conoce previamente, pero trata al mismo tiempo de eliminar los pensamientos de proceso puramente mecánico⁴⁵. Obviamente esta facultad, en el momento histórico en el que

⁴⁴ Entre los posibles antecedentes estaría el templo circular de Baalbeck en el Líbano o el templo B del área sacra de la Argentina. F. CHUECA GOITIA, op.cit.

⁴⁵ Esta visión de la creatividad, aplicable al análisis efectuado en lo que respecta a la "traslación" de ciertos mecanismos ya conocidos para generar otros nuevos, se puede encontrar mucho más desarrollada en la obra de DAVID BOHM, *On Creativity*, 1998. Edición en castellano: *Sobre la creatividad*, Editorial Kairos, Barcelona 2001.

nos encontramos, no es algo reconocido. De hecho el término “creación” ni siquiera existía en griego, aunque sí en latín, pero nunca aplicado a las artes. Recordemos cómo las artes eran prácticas ligadas a la imitación de las cosas ya existentes en la naturaleza, y siempre sujetas a unas leyes y normas establecidas. No hay libertad, sólo destreza para fabricar un objeto en base a la aplicación de unos conocimientos previamente adquiridos. El artista no es un inventor, tan sólo es un descubridor⁴⁶.

Pero recuperaremos por otro lado el pasaje de Vitruvio que hacía referencia a la disposición, para darnos cuenta de que, independientemente de las definiciones y objetivos marcados por los grandes pensadores para el arte, la arquitectura está ya asistiendo a una evolución fruto de la manera de producir explicada en *Los Diez Libros de Arquitectura*. Los términos *inventio* y *cogitatio*⁴⁷ se supeditan a las herramientas racionales (*ratiocinatio*), y de esta manera, la “cosa nueva propuesta” tendrá las suficientes garantías como para permanecer todavía dentro del mismo sistema estable. Bajo el corsé de las leyes y normas de la antigüedad, sí son posibles las aportaciones creativas, aunque siempre limitadas por éstas.

En cuanto a las sensaciones experimentadas por el visitante, vemos cómo éstas son fruto de una voluntad en la concepción del edificio, ya latente en el momento histórico en el que nos encontramos. Esta característica, bautizada posteriormente como experiencia estética, es sin duda inherente a todas las obras de arte. Y aunque, en la filosofía

⁴⁶ La excepción se daba en la poesía para los griegos, y también en la pintura para los romanos. Horacio es el responsable en la ampliación de esta clasificación al afirmar que “no sólo los poetas, sino también los pintores, tenían derecho al privilegio de atreverse a lo que quisieran”. Para una historia concisa de la evolución del término y el concepto de “creatividad”, véase W. TATARKIEWICZ, op. cit.

⁴⁷ *La meditación (cogitatio) es una atenta, industriosa y vigilante reflexión, con deseo de hallar la cosa propuesta. Y la invención (inventio) es la solución de cuestiones intrincadas, y la razón de la cosa nuevamente hallada con agudeza de ingenio. Estas son las partes de la disposición.* M. VITRUVIO, op. cit., Libro I, capítulo II.

de la antigüedad se hacía mención a las relaciones de los objetos con su respuesta humana, y se distinguía entre impresiones intelectuales y sensibles, no se producía tampoco una traslación de estos términos al terreno del arte⁴⁸. Sin embargo, estaríamos ocultando parte del proceso creativo si no admitiésemos que el autor de esta obra, además de manejar los conocimientos objetivos necesarios para la articulación formal del edificio, no está haciendo uso de otras herramientas para provocar la experiencia concreta deseada.

Las preguntas por lo tanto están claramente formuladas. Los conocimientos con los que cuenta el arquitecto, ya en el presente siglo, son variados y de distinta procedencia, y nos permiten vislumbrar una línea divisoria entre la objetividad y la subjetividad en el proceso proyectual. Por el momento, las respuestas de manera consciente sólo en el primer campo: asistimos a la instauración un sistema estable argumentado mediante leyes y normas que tratan de encontrar su veracidad en la imitación a la naturaleza y las proporciones matemáticas.

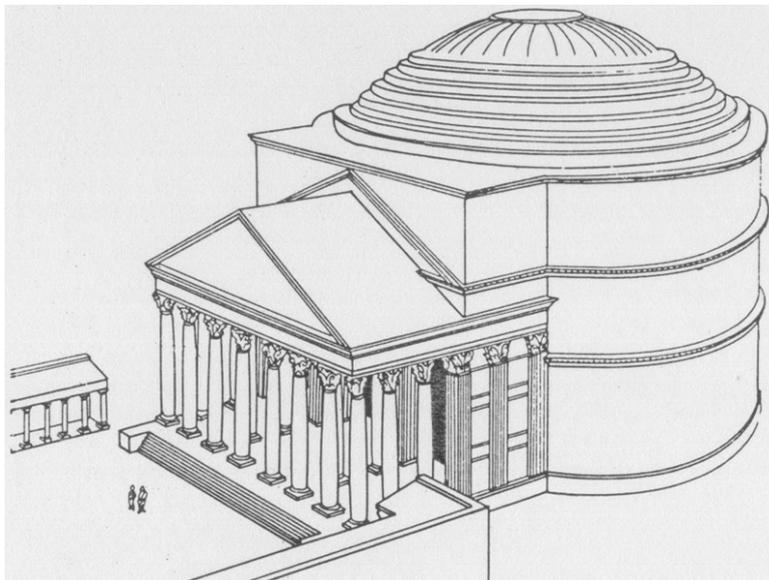


figura 6: Panteón de Roma. Reconstrucción según Boëthius.

⁴⁸ Recuérdese en párrafos anteriores las alusiones hechas a la definición de placer estético tanto en Platón como en Aristóteles.

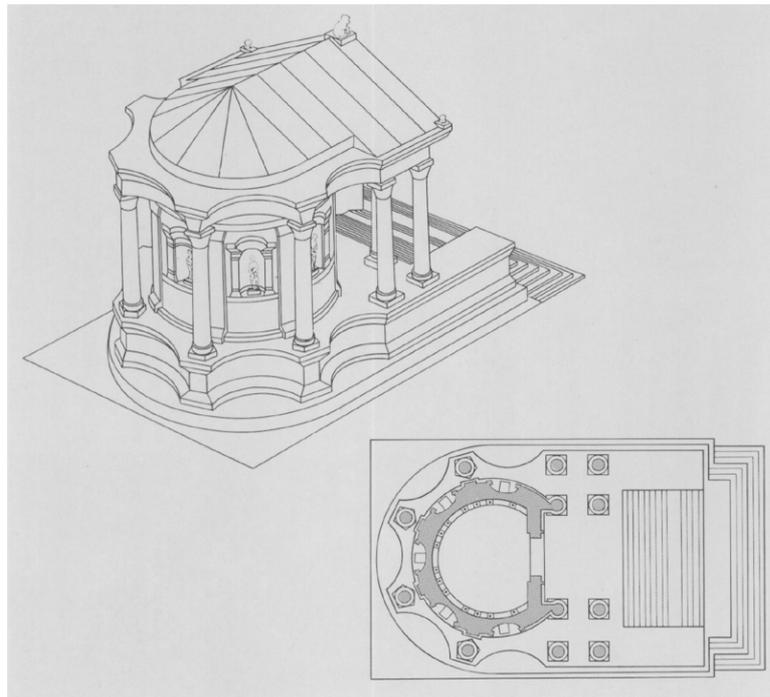


figura 7: Templo circular de Baalbeck en el Líbano.

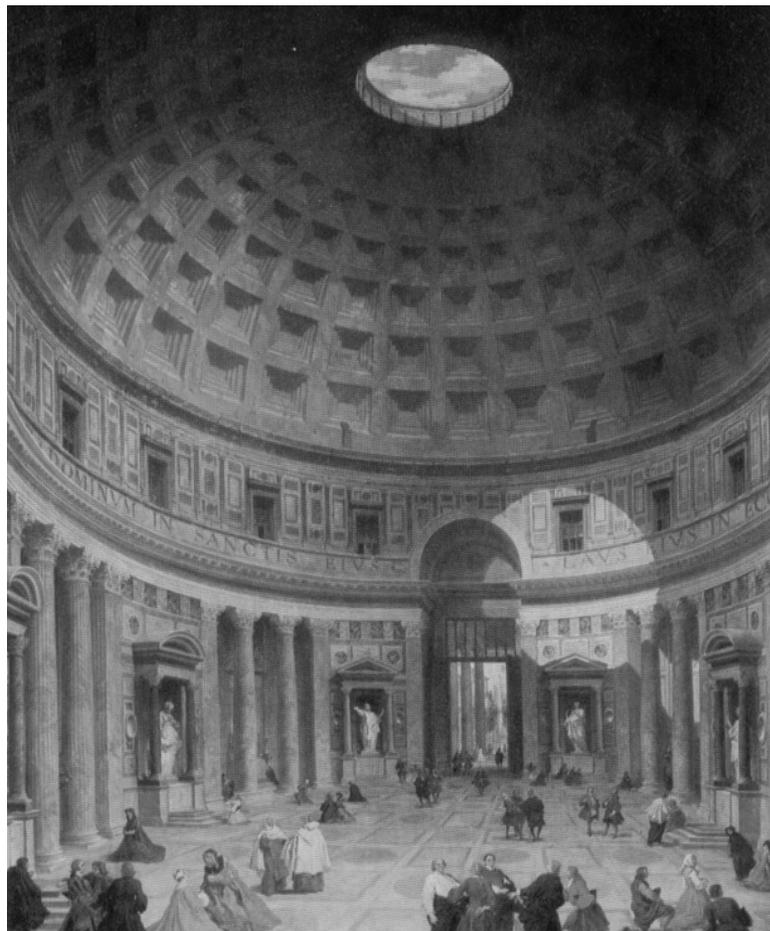


figura 8: Vista interior del Panteón

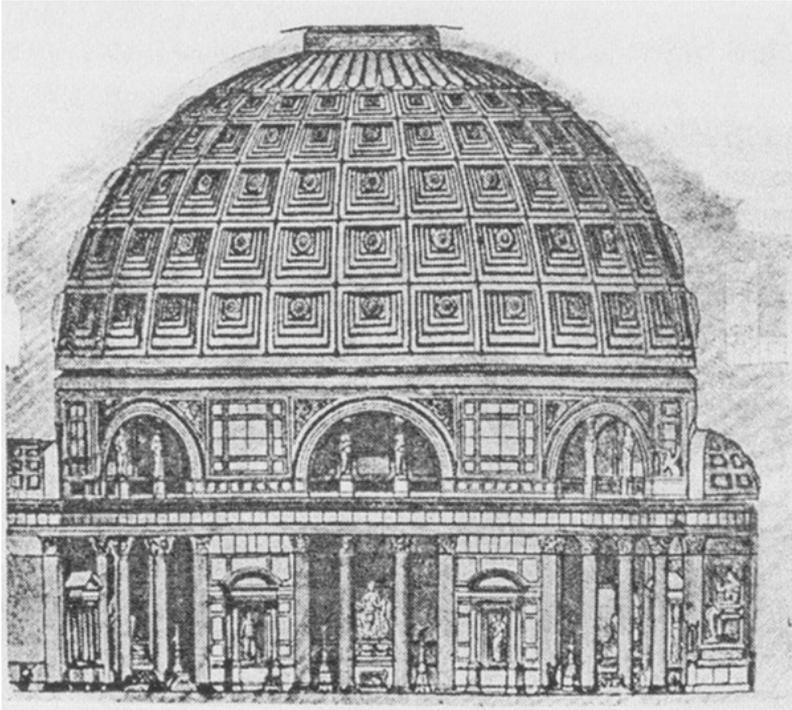


figura 9: Panteón de Roma. Sección de la bóveda según Adler.



figura 10: Panteón de Roma. Detalle del muro externo.

Cuattrocento

Alberti: la recuperación del saber De San Francesco de Rímini a San Andrea de Mantua: puesta en práctica de las herramientas clásicas

Antes de introducirnos en la primera gran teoría arquitectónica del Renacimiento, esbozaremos el arco temporal de los diez siglos que separan esta época de la Antigüedad clásica tratada en el capítulo anterior. Aunque se produzca una falta de continuidad desde el punto de vista teórico arquitectónico –hilo argumental principal de este escrito–, conviene destacar ciertos factores del pensamiento humano que influirán sobre la consideración de las artes. La Edad Media empieza a salir del oscurantismo y es ahora estudiada como un periodo que, más que romper con la visión grecorromana, reformula la herencia de ésta hacia una renovación basada en el cristianismo.

La arquitectura, durante este transcurso de tiempo, es mayoritariamente un oficio artesano, vinculado al saber técnico –reglas y normas– y regido en último término, por un hábito estético. Y así, aunque la práctica arquitectónica fue lentamente evolucionando por caminos fructíferos que le llevaron hacia los ejemplos bizantinos, románicos y góticos, –aún sin el respaldo de una construcción reflexiva estable⁴⁹–,

⁴⁹ En los escasos textos correspondientes a la Alta Edad Media, la arquitectura es casi siempre tratada de forma individualizada, con referencias a edificios concretos. Como ejemplo véanse los comentarios a

parece que una interpretación de la escena arquitectónica del momento no puede dejar de obviar dos factores fundamentales en la práctica de la profesión: la actitud de la época hacia el producto construido y el giro de la profesión desde la caída del Imperio Romano. En efecto, por un lado, el papel del arquitecto vuelve a un segundo plano tras el esplendor de las grandes obras romanas, -sometiéndose al protagonismo de las órdenes clericales que promueven las distintas obras-, y por otro, la figura del arquitecto se convierte en algo más próximo a la de un maestro constructor que a la de un teórico proyectista⁵⁰. La creación es algo relegado al Dios cristiano, y la participación del hombre es vista como una herramienta instrumental.

Esta afirmación continúa siendo válida en el terreno general del arte, que sigue sin tener fuerza autónoma durante la Edad Media. Los escasos planteamientos estéticos estarán claramente relegados al misticismo reinante: la nueva concepción espiritual del mundo inundará todos los campos del pensamiento y, por consiguiente, las actividades artísticas serán el resultado de una exaltación religiosa. Evidentemente, la causa de estos planteamientos debe ser buscada en el pensamiento del momento. Las interpretaciones y renovaciones de las doctrinas de Platón desde una perspectiva religiosa, darán paso a las nuevas corrientes de pensamiento que se conocerán como neoplatonismo.

Dentro de esta escuela, Plotino elaboró una teoría de la belleza que permitía la superación del concepto de imitación

Isidoro de Sevilla en *Etymologiae*, al abad Suger de Saint-Denis y la construcción de su nueva iglesia abacial, o al monje Gervasio y la catedral de Canterbury, en la obra de H-W KRUF, op. cit., capítulo 2.

⁵⁰ S. KOSTOF, op. cit., páginas 65 a 97. En el tercer capítulo de esta obra, se distinguen tres periodos en la evolución de la profesión durante la Edad Media Occidental: un primero de transformación desde el ideal vitruviano hasta el concepto de maestro constructor, un segundo plenamente medieval en el que surge la iconografía y las técnicas de construcción propias, y un tercero en el que se introdujo y promovió el gótico. La educación, sin duda, corrió mayoritariamente a cargo de los monasterios y de las organizaciones gremiales.

tan valorado en periodos anteriores. La obra artística, según el principio de emanación⁵¹, debía trascender la naturaleza y aspirar a una belleza suprema. En el caso de San Agustín – que se pronunció abiertamente sobre la música y arquitectura como sus artes preferidas–, se introducen los factores de relatividad, fantasía y juicio en el campo estético⁵². De hecho, se conserva la escisión entre lo bello y lo adecuado a la que aludíamos en el capítulo anterior, y se acaba concluyendo que la belleza es objetiva y absoluta, mientras que la conveniencia es subjetiva y relativa. Por otro lado Santo Tomás, al igual que hiciera en su momento Aristóteles, alabará el valor de los sentidos –la vista y el oído fundamentalmente–, y reconocerá en éstos una fuente de conocimiento de tipo intuitivo. La belleza será para él relacionista⁵³ (“las cosas bellas son aquellas agradables de percibir”), es decir, pondrá en relación al objeto con el sujeto: no puede haber belleza sin un sujeto que sienta placer.

Volveremos sobre estas reflexiones a lo largo de este capítulo, pero en cualquier caso, –y pese a las posibles anticipaciones históricas que puede tener la lectura de estas ideas–, insistiremos de nuevo en la escasa aplicación que este pensamiento tuvo en la teoría del arte. La visión práctica y de oficio que se mantuvo sobre la pintura, la escultura y la arquitectura, fue la nota reinante durante estos siglos.

⁵¹ El principio de emanación de Plotino (204-270) aplicado a la producción artística, aspira a lo bello en tanto que el objeto participa del pensamiento de la divinidad. Por encima de este objetivo nos encontraremos con la facultad de contemplación (permite pasar de la belleza sensorial a la incorpórea), y más allá, con el éxtasis (visión última de unión del todo con Dios).

⁵² La relatividad de la belleza no anula su consideración autónoma (un objeto puede ser bello o feo con respecto a otro, pero sin perder la capacidad estética de cada uno de ellos), la fantasía se entiende como libertad creativa (la visión de la imaginación actúa como mediadora entre la visión corpórea y la visión intelectual), y por último, el juicio directo de la obra se realiza desde los sentidos, nunca desde la razón. Los juicios de la razón se juzgan desde las leyes de la belleza, dictadas por Dios.

⁵³ El concepto de belleza relacionista tiene su origen en San Basilio y Guillaume d’Auvergne. Según estos dos filósofos la belleza es relación: no la que mantienen las partes del objeto que se contempla, sino la de éste con el sujeto.



figura 11: Página censurada del manuscrito de Alberti. 1585

Nos adentraremos ahora en un periodo cuya novedad reside en la nueva consideración de las artes. Los giros que permitieron el desarrollo autónomo de las mismas, se producen, evidentemente, dentro de una continuidad, y sus máximos responsables son los personajes florentinos del siglo XIV⁵⁴. Durante el primer humanismo será ya latente una concienciación de las diferencias entre el saber y el obrar, entre proyectar y construir. Se produce la superación de la visión artesana del oficio de arquitecto⁵⁵, y surge la necesidad de una definición de los principios sistemáticos que rigen la disciplina. Se establecen así las primeras bases teóricas de la arquitectura, respaldadas por una enumeración de conocimientos que la hagan posible. El primer personaje en sintetizar estas ideas fue Leon Battista Alberti⁵⁶.

*De re aedificatoria*⁵⁷, fue presentado por primera vez en 1452, y pretende simultáneamente, arrojar luz sobre las ambigüedades del texto vitruviano⁵⁸, y reflexionar -desde su propia experiencia- sobre la práctica y teoría arquitectónica.

⁵⁴ Para una visión conjunta del ambiente artístico en Florencia durante el siglo XIV, consúltense las referencias a Dante, Boccaccio, Petrarca, Villani y Cennini en L. VENTURI, op. cit., páginas 81 a 89.

⁵⁵ El arquitecto no empezó a considerarse como un especialista profesional hasta bien entrado el siglo XV. Prueba de ello es la aparición en 1550 de la obra de Giorgio Vasari, *Las vidas de los pintores, escultores y arquitectos más excelentes*, donde de entre casi cien artistas estudiados, sólo siete son calificados únicamente como arquitectos.

⁵⁶ Existe abundante bibliografía sobre la figura de Leon Battista Alberti (1404-1472), pero las biografías más selectas recomendadas por los especialistas siguen siendo la de G. Manzini, *Vita di Leon Battista Alberti* (Roma, 1911, reimpresión 1971) o, más recientemente F. Boris, *Leon Battista Alberti* (Milán 1975, Stuttgart 1981)

⁵⁷ La extensa obra consta de un prólogo y diez libros, y se aprecian rectificaciones y contradicciones en algunos conceptos debido a la fragmentación en el tiempo de la escritura y al periodo de crisis experimentado por el autor. Los cinco primeros libros fueron escritos entre 1443 y 1445, mientras que los segundos vieron la luz entre 1447 y 1452. La primera edición data de 1485.

⁵⁸ La obra de Vitruvio era conocida hasta el momento gracias a compilaciones enciclopédicas. Según la mayoría de autores consultados, en 1414 o 1415, un manuscrito de época carolingia fue encontrado por el estudioso florentino Poggio Bracciolini en la biblioteca del monasterio de St. Gall. La repercusión del hallazgo adquirió especial importancia y fue editado por primera vez en Italia en 1488. Sin embargo, es un hecho ya admitido por

En el prólogo, Alberti hace inmediatamente una primera distinción entre las actividades intelectuales y las materiales, que concurren en la arquitectura. Esta argumentación, heredada de la definición de arquitecto según Vitruvio, situaba ya al profesional en un marco muy apreciado en el entorno renacentista: la adquisición de conocimientos otorgaba una base teórica fruto de una cuidada educación. Se conseguía de esta manera superar la visión ya mencionada del artesano medieval, pero sobre todo, se adquirían las herramientas para comprender los principios de la arquitectura anterior, y poder superar así la simple copia a la hora de poner en práctica la arquitectura⁵⁹.

El libro primero se dedica al diseño arquitectónico, a explicar el origen del mismo y a enumerar las partes de las que se compone la arquitectura; elección del lugar (*regio*), delimitación del terreno (*area*), subdivisión de las partes (*partitio*), y formación volumétrica (*paries, tectum, apertio*). Común a estos factores deben ser la conveniencia (libros II y III, dedicados a la realización material de los proyectos y ejecución de las obras), la solidez (libros IV y V, análisis de los diferentes edificios públicos y privados) y la belleza (libros VI al IX, concepto de ornamento, belleza y armonía). Vemos así como Alberti adopta las categorías vitruvianas (*firmitas, utilitas, venustas*), aunque se distancie en los conceptos básicos de la estética. La diferencia fundamental será el paso de una mera descripción de los fenómenos a una búsqueda en ellos de los principios básicos subyacentes⁶⁰.

los estudiosos de la materia, que las numerosas copias efectuadas del tratado vitruviano fueron objeto de consulta durante la Edad Media. También se conservan pruebas de copias del escrito de Vitruvio durante el siglo XIV consultados por los humanistas Petrarca y Boccaccio.

⁵⁹ Antonio Manetti, en su biografía sobre Filippo Brunelleschi, insiste en el doble objetivo al que apuntaba el arquitecto con su voluntad de saber. Las preocupaciones se centraban en la construcción y la proporción, para sacar provecho de las investigaciones de su propia obra. Quería entender los principios de la arquitectura romana, no sólo copiarla. S. KOSTOF, op. cit., página 101.

⁶⁰ H-W KRUF, op. cit., página 52

Yo, por mi parte, voy a convenir que el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos.⁶¹

En esta definición de la figura de arquitecto que aparece en el prólogo se dejan entrever muchos de los temas que caracterizan el pensamiento humanista del primer renacimiento. El rol de este oficio en la sociedad es altamente valorado, siendo el de un estructurador responsable del entorno humano. Este papel le otorga autonomía a la profesión -como ya nos advertía L. Benevolo en el prólogo de su *Historia de la Arquitectura del Renacimiento* anteriormente citada- pero además sitúa al personaje en un lugar muy acertado dentro del concepto de *homo universalis* de los siglos XIV y XV. El hombre renacentista se caracteriza por su interés por la cultura y la naturaleza, su valoración de la historia y su individualismo⁶². Esta importante actitud de búsqueda de saber es la que lleva al propio Alberti, o a personajes como Filippo Brunelleschi o Giuliano da Sangallo, a realizar concienzudos estudios sobre los restos de la antigüedad romana para poder elaborar un sistema de normas⁶³.

Por otro lado vemos que el trabajo del arquitecto es idear y realizar, y ambas tareas se llevan a cabo siguiendo un “procedimiento determinado”. En este reconocimiento de lo que es la ideación del proyecto se encuentran las claves de

⁶¹ L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*. Traducción al castellano por J. Fresnillo Núñez. Editorial Akal, Madrid 1991, página 57.

⁶² No hay que entender el término “individualismo” referido a una proyección personal y concreta del hombre, sino más bien situado dentro de un contexto genérico. La figura del arquitecto representa la síntesis de unos valores teóricos y otros de tipo práctico, donde no se proyectan todavía individualidades.

⁶³ Tras los detallados dibujos de estos arquitectos se esconde el deseo de descubrir no sólo los temas referentes a la proporción de los distintos elementos, sino también los propios de las técnicas de construcción.

la teoría artística de este momento. Es por lo tanto aquí, donde nos conviene indagar, y así poder extraer los factores que están interviniendo en el acto creativo.

Tal y como explica Panofsky⁶⁴, ya en la Antigüedad tardía surgen, como consecuencia de la teoría estética descrita en el Orador de Cicerón, las primeras dudas sobre la validez de la forma inherente en el alma del artista. En efecto, Cicerón llega a afirmar que el objeto artístico no alcanza el grado sublime de “idea” platónica, pero supera la simple realidad percibida con los sentidos. De la pregunta ¿Cómo es posible la perfección de la forma si ésta surge de la mente artística? se derivan dos corrientes teóricas: la invalidez de la perfección (Séneca) o la legitimación de la forma (Plotino, neoplatonismo).

Ya hemos hablado de la espiritualización del arte de Plotino y de su principio de emanación. En la escolástica, la obra de arte no nace bajo un acuerdo entre el hombre y la naturaleza, sino que el artista –como mediador entre Dios y el mundo material– es poseedor de una “Quasi-Idea” (Santo Tomás de Aquino). El artista medieval no mira a los objetos para extraer de ellos la forma artística, sino que mira hacia sí mismo para ver la forma interior, la idea ejemplar, a la que tanto la naturaleza como el arte deben adecuarse. Y por primera vez, –tal y como avanzábamos–, la imitación como concepto artístico se ve superada y mejorada por la mano del hombre en mediación con Dios, considerado único creador. Dentro de esta concepción de lo bello como objeto que participa del pensamiento procedente de la divinidad, la fantasía constituye una experiencia cuya función es la representación de las sensaciones. Por encima de ella se encuentra la actividad mística de la facultad de contemplación. Y así, el arte debe trascender a la naturaleza

⁶⁴ EDWIN PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlín 1924. Versión en castellano: *Idea. Una contribución a la teoría del arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 8ª edición de 1995.

puesto que ésta no posee capacidad creativa. La fantasía es superior al mero hecho de copiar una forma.

Las líneas generales apuntadas encuentran su continuidad en el marco del conocimiento. San Agustín de Hipona, en su teoría de la iluminación, sostuvo que sólo existe conocimiento si el entendimiento humano recibe ayuda del entendimiento divino. Y esta ayuda se concibe metafóricamente a modo de luz. Al situar el origen de la verdad y del conocimiento en Dios, se afirma que el hombre puede llegar a participar de uno de los atributos divinos.

En cualquier caso, lo que más nos atrae aquí es el cambio de actitud que pudo haber generado este pensamiento. Lo que interesa saber no es cómo se hace algo sino qué aptitudes hay que tener para hacerlo. Y en este sentido, podría haber surgido el problema de la relación del yo con el mundo: el problema sujeto-objeto.

La escolástica negó el dualismo ya que lo abogaba a la imagen preexistente en el alma del artista, y la teoría del renacimiento –oponiéndose al pensamiento medieval y volviendo a la Antigüedad clásica– se subordinó siempre a la hipótesis –universalmente aceptada– de que por encima del sujeto y del objeto existiera un sistema de leyes universales y necesariamente válidas⁶⁵. Vemos entonces cómo, al amparo de los métodos y procedimientos determinados, el objeto artístico es extraído del mundo interior del artista y es sometido a normas establecidas empíricamente. Y como no, estos conceptos de belleza y armonía, consensuados apriorísticamente, tendrán de nuevo relación con la geometría, la matemática o la música y, en última instancia, con la naturaleza:

(...) la belleza es un cierto acuerdo y una cierta unión de las partes dentro del organismo del que forman parte, conforme a una delimitación y una colocación de acuerdo

⁶⁵ E. PANOFSKY, op. cit., página 50.

*con un número determinado, tal como lo exigiere la armonía, esto es, la ley perfecta y principal de la naturaleza.*⁶⁶

La belleza se encuentra en la naturaleza de las cosas, es innata a ellas, y se desglosa pues en tres conceptos; el número (*numerus*), la delimitación o relación (*finitio*) y la colocación o distribución (*collocatio*). El cumplimiento de estos criterios nos da la justa medida del concepto estético de armonía (*concinitas*).

Entre los números, Alberti se afana a describir los preferenciales según la naturaleza, aludiendo siempre a ejemplos más o menos imaginativos, o a razonamientos filosóficos de la Antigüedad. Hay que recordar en este punto que Vitruvio dedicó también unos párrafos de su obra a exaltar el número diez, que califica de número perfecto o *teleíon* según los filósofos griegos, en contraposición al seis acordado por los matemáticos⁶⁷.

Delimitación y colocación también son defendidas bajo el respaldo normativo de la naturaleza. La primera cualidad atiende a características dimensionales, mientras que la segunda lo hace en referencia a las relaciones espaciales recíprocas de las partes.

Pero el término que adquiere más importancia es sin duda *concinitas* al identificarse éste con la fórmula creadora por excelencia, la suprema ley de la naturaleza. De esta manera se produce una identificación entre la ley de la naturaleza, la ley de la belleza y la ley de la arquitectura.

Un ejemplo claro de esta analogía se encuentra en el capítulo 4 del Libro VII. Aquí, Alberti pasa a describir con detalle las plantas de los templos y se advierte cierta

⁶⁶ L.B. ALBERTI, op. cit., libro IX capítulo 5, páginas 384 y 385.

⁶⁷ Mientras Vitruvio cita a Platón en la justificación de este razonamiento, Alberti recurre a Aristóteles. Confróntese M. VITRUVIO, op. cit., libro III capítulo I, páginas 59 y 60. con L.B. ALBERTI, op. cit., libro IX capítulo 5, páginas 385 y 386.

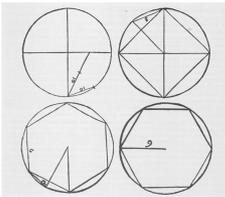


figura 12: Figuras geométricas. De la edición *De re aedificatoria* hecha por Bartoli. 1550

predilección hacia las composiciones centrales basadas en círculos o en sus derivaciones (cuadrados, hexágonos, octágonos...). La explicación no es otra que la elección por la propia naturaleza de las circunferencias frente a otras formas.⁶⁸

*(...) unos templos son de planta circular, otros cuadrada, otros por último de planta poligonal. Es obvio que la naturaleza se complace sobre todo en los de planta circular, si partimos de las cosas que se mantienen, se generan o se transforman por obra suya. ¿A qué voy a referirme al globo terráqueo, a los astros, a los árboles, a los animales y sus cubiles, elementos todos ellos que la naturaleza quiso que fueran circulares?*⁶⁹

En lo referente a los órdenes y al concepto de decoración, algunas son las diferencias –y trascendentes para los escritos posteriores– con respecto a los conceptos vitruvianos. Desde el capítulo 6 hasta el 9 del Libro VII, Alberti se dedica a describir los diversos órdenes sin atender a su correspondencia con contenidos establecidos, pero aceptándolos como un hecho histórico. Se detallan didácticamente las partes que forman el conjunto y las relaciones matemáticas existentes entre las mismas. Por su parte, la decoración se convierte ahora en algo más próximo al concepto actual de ornamento que al *decor* vitruviano que hacía referencia a la adecuación de la forma y el contenido. De esta manera se abrirá una brecha en el problema del aditamento estético que no forma parte propiamente de la arquitectura.

Una importante alusión a un problema que se desarrollará varios siglos después es la distinción entre belleza y gusto que Alberti describe en el capítulo II del Libro VI. La puntualización es fundamental para poder entender el

⁶⁸ Sobre esta relación y sobre la importancia de las iglesias de planta central en el Renacimiento, véase RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres 1973. Versión en castellano: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid 1995.^{1ª} reimpresión de 2002.

⁶⁹ L.B. ALBERTI, op. cit., libro VII capítulo 4, página 288.

planteamiento objetivo y racional sobre el que recae toda su teoría.

Pero hay quienes no están de acuerdo con este razonamiento y mantienen que el criterio por el que somos capaces de emitir un juicio de valor sobre la belleza de cualquier construcción es un criterio relativo e inestable, y que el aspecto de los edificios varía y cambia en función del gusto de cada cual, sin que sea posible reducirlo a preceptos artísticos. Es éste un defecto muy extendido y fruto de la ignorancia: decir que no existe lo que no eres capaz de conocer⁷⁰.

El subjetivismo y el relativismo en cuestión de arte son sinónimos de ignorancia. Este comentario, de momento apaciguado con la rotundidad de la ley inmutable de la belleza, será fruto de grandes controversias a partir del siglo XVIII.

Antes de finalizar, conviene hacer ciertas reflexiones sobre la concepción renacentista de la naturaleza y su vinculación a las leyes matemáticas. En éstas se encuentra buena parte de la fundamentación teórica de las artes y el apoyo necesario para la objetivación de los conocimientos. El antropomorfismo vitruviano y las relaciones entre arquitectura, hombre y cosmos fue objeto de estudio y revalorización por parte de los pensadores humanistas. Y nos tendremos que remontar al pitagorismo, cuya influencia se advierte ya en los textos de Platón⁷¹, para establecer una relación directa entre los números y los principios divinos ordenadores de todo lo existente.

Esta mística de los números, convertida hacia el neopitagorismo y contemporánea de los neoplatonismos, dejó huella en todas las corrientes de pensamiento gnóstico, hermético y cabalístico y, en general, en la mayor parte de



figura13: *Liber pontificalis*. S. XII

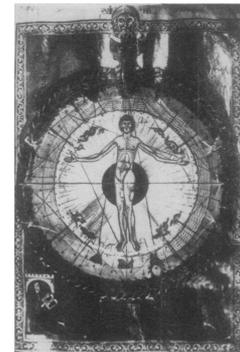


figura 14: Hildegard Von Bingen. *Liber divinorum operum*. S. XIII



figura 15: Francesco di Giorgio. Figura vitruviana.

⁷⁰ L.B. ALBERTI, op. cit., página 247.

⁷¹ Platón defendió en el *Timeo* una relación entre los poliedros regulares y los elementos, así como una relación entre los tipos de triángulos y la constitución del cosmos, regido por determinadas proporciones.

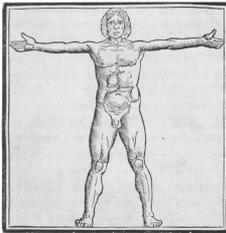
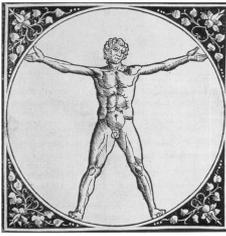


figura 16 y 17: Fra Giocondo. Figuras vitruvianas. 1511

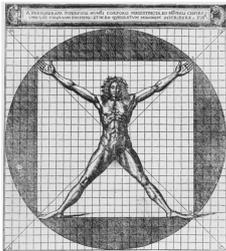


figura 18: Cesariano. Figura vitruviana. 1521

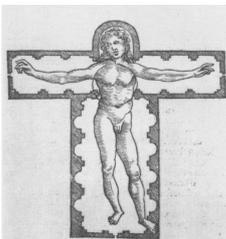


figura 19: Pietro Cataneo. Antropometría de la planta de una iglesia. 1567

las concepciones esotéricas⁷². La tradición mágica, heredada de la Antigüedad, y jamás abandonada durante el medievo, se manifestó en las obras de los pensadores humanistas⁷³. Una de las creencias más consolidadas fue la de concebir un macrocosmos y un microcosmos paralelo. Los números, además de constituir la verdadera realidad, es decir, aquella que se aprende por la razón, no por los sentidos, nos revelan la esencia oculta de la armonía del cosmos y poseen características cualitativas. Por otro lado, imaginar un cosmos en miniatura, –el que rodea la vida del hombre–, reflejo del universo entero no dejaba de tener un enorme atractivo en una época donde la concepción del individuo era de vital importancia.

Y de esta manera, y en el trasvase de este pensamiento a las artes, o a la arquitectura en concreto, nos encontramos fácilmente con alusiones directas a figuras geométricas o relaciones antropomórficas en el camino hacia la definición de la belleza. Bastará recordar aquí la cita de Daniele Barbaro en el prólogo a la edición de los Diez Libros sobre Arquitectura de Vitruvio, en el siguiente siglo:

Divino es el poder de los números. En la estructura del cosmos y del microcosmos no existe nada más digno que la propiedad del peso, del número y de la medida, de todas las cosas humanas que... surgieron, crecieron y alcanzaron la perfección⁷⁴.

Otro papel fundamental es el desarrollado por las técnicas de representación. El trazado gráfico y el descubrimiento de la perspectiva, provenientes de un conocimiento práctico, se

⁷² Sobre la tradición hermética y su influencia en el pensamiento renacentista véase M. LLORENTE, op. cit., páginas 170 a 185.

⁷³ Prácticamente todos los filósofos de los siglos XV y XVI recogen en sus obras pensamientos relacionados con la magia: Pico della Mirandola (1463-1494), Giordano Bruno (1548-1600) y Campanella (1568-1639), el segundo autor de las obras: *Tesis sobre la magia* y *Mundo magia y memoria*. También señalan algunos estudios la posibilidad de que la concepción de Francis Bacon sobre la ciencia como dominio de la naturaleza tenga sus raíces en las concepciones mágicas.

⁷⁴ D. BARBARO, *I dieci libri dell'Architettura di m. Vitruvio*, 1556. Citado en W. TATARKIEWICZ, op. cit., página 241.

elevaron a categoría teórica para ayudar a formular la teoría de las proporciones. Es indudable que ésta, de ámbito más genérico que la propia disciplina de la arquitectura, y en relación constante con la abstracción matemática, ayudo a formular un concepto de armonía como ley perfecta que garantiza la belleza. La importancia del trazado de un edificio reside en una concepción a priori del mismo. Se trata de una representación aristotélica que eleva a categoría intelectual una geometría imaginaria del edificio y que, por lo tanto, también llevará asociada una síntesis estética donde encontrar una abstracción de belleza y verdad.

Volvamos ahora a la obra teórica de Alberti para hacer una última valoración de la misma. *De Re Aedificatoria* contiene todas las características propias del pensamiento renacentista y especialmente del naturalismo, el humanismo y el pitagorismo. Los elementos que conforman el conocimiento arquitectónico son los propios de un sistema influenciado por estas doctrinas epistemológicas que afirman que las cosas se explican por causas y principios naturales, propugnando el conocimiento empírico⁷⁵, para acabar construyendo un concepto de orden y perfección basado en las relaciones numéricas. Pero sin duda este tratado consigue el establecimiento de un nuevo cuerpo teórico, que se desarrollará durante todo el Renacimiento. La esencia normativa y la férrea voluntad por describir lo esencial, y no lo circunstancial, de la práctica arquitectónica subrayan la voluntad de un nuevo saber específico. Los esbozos del pensamiento racional apuntado en el capítulo anterior, se asientan de manera definitiva configurando una teoría con una finalidad didáctica objetiva.

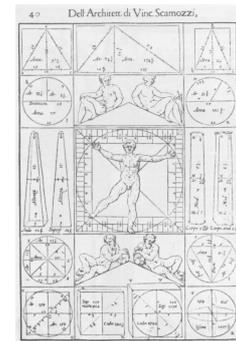


figura 20: Vincenzo Scamozzi. Figura vitruviana. 1617

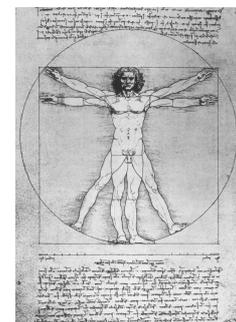


figura 21: Leonardo da Vinci. Figura vitruviana.



figura 22: Leonardo da Vinci. Estudio sobre las proporciones humanas.

⁷⁵ Con el fin de evitar posibles dudas debidas a la utilización del término, conviene tal vez definir el "empírico" en el contexto citado. Lejos de convertirse en una teoría del conocimiento, como ocurrirá a partir del siglo XVIII, por "empírico" debemos sólo entender las cuestiones relativas a las fuentes del saber. En efecto, hemos visto cómo los datos para la elaboración de normas se toman de los antecedentes arquitectónicos, de la experiencia de la antigüedad.

De nuevo recurriremos a analizar los argumentos expuestos en la práctica arquitectónica y, en esta ocasión, no podremos evitar la curiosidad por la comprobación del cumplimiento de una teoría concreta en obras de su mismo autor. Leon Battista Alberti además de ser el primer teórico de la arquitectura del Renacimiento, contó con una obra construida, anterior y posteriormente a la publicación de su tratado. De mayor variedad, aunque menos extensa debido a sus diversas dedicaciones, la producción de Alberti posee una consciencia histórica más elevada que la del otro gran arquitecto renacentista, Brunelleschi. Muchos son los estudios que tratan sus obras en paralelo y atribuyen al segundo el carácter de novedad y ruptura en la formalización arquitectónica del siglo XV. Sin embargo, interesa sobre todo aquí observar cómo el gran personaje humanista de Alberti pone en práctica sus propias tesis, haciendo uso de conocimientos a priori definidos en su trabajo escrito.

Analizaremos por lo tanto la iglesia de San Andrea de Mantua, no sin dejar de observar el ya considerado precedente de San Francesco de Rímimi. No hay una historia de la arquitectura del Renacimiento que no indague en estas obras de manera concatenada⁷⁶, y todas señalan como característica principal en común, la transposición del modelo de arco de triunfo romano a la fachada o incluso la concepción del espacio interior de estas iglesias⁷⁷. En nuestro caso, se pretenderá indagar en los recursos utilizados para la formalización del proyecto, con la intención de extraer los cambios acontecidos en materia de uso de los diferentes conocimientos.

⁷⁶ La evolución completa que reflejan los recorridos históricos responde lógicamente al orden cronológico: San Francesco de Rímimi (comienzo en 1447), Santa Maria Novella de Florencia (1456), San Sebastiano de Mantua (1460), y San Andrea de Mantua (1470).

⁷⁷ Mientras que Summerson tan sólo dedica un párrafo de su didáctica obra, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, a narrar esta conversión, en el extremo opuesto podemos citar Wittkower con sus dos extensos capítulos en *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. (Las referencias bibliográficas de ambas obras figuran en reseñas anteriores.)

En Rímini, Alberti se encuentra con el problema de una iglesia gótica del siglo XIII que tiene que ser “actualizada” como mausoleo por orden de Sigismondo Malatesta⁷⁸. Las obras, paralizadas tras la muerte de éste, quedan inconclusas, por lo que un estudio de las mismas pasa siempre por analizar aquello que en realidad debía de haber sido⁷⁹: un envoltorio basado en la semejanza de las arquerías romanas, con una fachada principal heredada del esquema de arco de triunfo, y una pequeña cúpula enfrentada al aspecto longitudinal de la preexistencia. Sólo una parte de las fachadas laterales y de acceso fue ejecutada por lo que los críticos se afanan en dibujar las presuntas plantas de proyecto⁸⁰.

En realidad, esta obra supone para Alberti un gran ejercicio de puesta en práctica de sus ideales, con el problema añadido de la compatibilidad con una estructura arquitectónica medieval. Analicemos brevemente cada una de las tres estrategias adoptadas para descubrir cómo, cada vez que surgen dudas en el proceso proyectual, el arquitecto renacentista se remite constantemente a la arquitectura romana para encontrar la solución.

⁷⁸ Cronología de la obra: Entre 1447 y 1449, Sigismondo Malatesta hizo añadir dos capillas en la fachada lateral sur, y en 1450 se decidió por remodelar enteramente tanto el exterior como el espacio interior. Parece que la fecha de incorporación al proyecto por parte de Alberti se desconoce, y que en 1454 las obras exteriores estaban bastante avanzadas. El señor de Rímini falleció en 1466, y las obras no llegaron a finalizarse. Las referencias bibliográficas más citadas sobre esta obra son: Corrado Ricci, *Il Tempio Malatestiano*, Milán 1924; Cesare Brandi, *Il Tempio Malatestiano*, Turín 1956; y P. Portoghesi, *Il Tempio Malatestiano*, Florencia 1965.

⁷⁹ Los datos sobre los que trabajan los eruditos son escasos. En primer lugar, existe una medalla acuñada en 1450 y realizada por Matteo de'Pasti, – supervisor de la obra a las órdenes de Alberti–, donde se muestra la supuesta fachada principal del templo proyectado. También se maneja documentación escrita, –una carta de Alberti a de'Pasti–, donde aparecen indicaciones de obra y un pequeño dibujo de la misma.

⁸⁰ Confróntense las plantas facilitadas por R. WITTKOWER (coincidente con la que da L. BENEVOLO) y C. NORBERG-SHULZ, que aparecen en las ilustraciones.



figura 23: Alberti. San Francesco de Rimini. Fachada.



figura 24: Alberti. San Andrea de Mantua. Fachada.

Las pantallas pétreas longitudinales que ocultan la estructura medieval se estructuran mediante un sistema de arcos que, a modo de nichos, albergan sarcófagos de hombres ilustres. Esta función es más propia de las costumbre medievales que de las iglesias renacentistas, pero no debemos olvidar la vocación del edificio de panteón para héroes. Por supuesto, la articulación de estos arcos y sus dimensiones responden perfectamente a una modulación que, no teniendo correspondencia con las capillas interiores, sí ponen en relación los lienzos laterales con la fachada principal. Los conocimientos adquiridos de la matemática y la geometría se ponen a disposición de la famosa búsqueda de la armonía entre las partes y el todo, garantizando así la consecución de la belleza según su propia definición. La formalización final, supuestamente inspirada en las arcadas internas del Coliseo de Roma, con el apoyo de la herramienta proporcional, se convierte en respuesta autoritaria sin posibilidad de discusión.

El siguiente problema al que se enfrenta Alberti es el desarrollo de la fachada principal. Sabemos que ésta debía también alojar dos sarcófagos importantes⁸¹, y algo más significativo, que Alberti se enfrentaba a una formalización hasta ahora no resuelta en la historia de la arquitectura: la fachada de una iglesia no tenía antecedentes en la arquitectura romana⁸². La solución es la ya mencionada transposición del esquema de arco de triunfo que le permite por un lado dividir en tres franjas verticales la fachada e identificar las dos laterales como continuidad de las arquerías norte y sur. Evidentemente, toda “invención” ceñida al uso estricto de un lenguaje conlleva una restricción de la libertad únicamente salvable si se arremete contra este sistema. Así, Wittkower señala el remate de una segunda

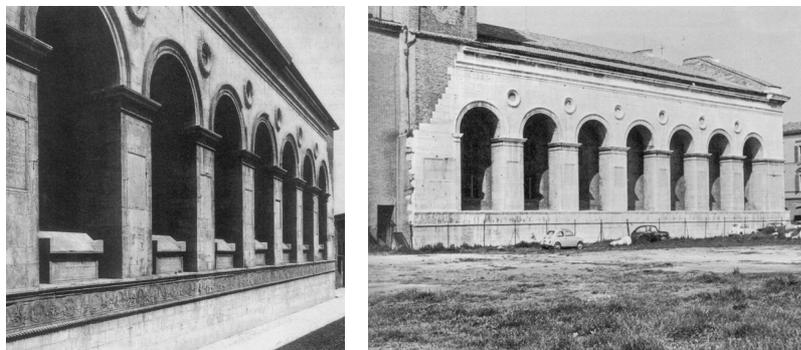
⁸¹ Los del propio Sigismondo Malatesta y su amante Isotta.

⁸² La única fachada renacentista resuelta en este momento es la de la capilla Pazzi de Brunelleschi. Ésta, sin embargo, no es una edificación aislada, sino que forma parte de un conjunto claustral, y los problemas son seguramente de otra índole. R. WITTKOWER, op. cit., página 62.

planta –no existente en los arcos de triunfo–, y la articulación de órdenes y pilastras en vertical, como “soluciones de compromiso” de un joven Alberti todavía no experimentado.

Pasemos por último al tema que con menor rigor científico se ha estudiado. La falta de documentación impide un análisis en profundidad de la cúpula que debía haber coronado la iglesia. Sólo Norberg-Schulz es capaz de argumentar, desde los ideales que él atribuye al edificio renacentista, –centralización y geometrización–, la enorme rotonda de diámetro equivalente al ancho total de la edificación, que debía haber rematado la planta longitudinal del templo. De esta manera, las naves existentes se convertían en una antesala al espacio panteónico que haría de mausoleo. Señalaremos que esta formalización es la que mejor se corresponde con el alzado “ideal” que refleja la famosa medalla de Matteo de’Pasti.

En definitiva, nos encontramos en Rímini con un procedimiento proyectual paralelo a sus ideales teóricos: el rigor geométrico y el recurso a la arquitectura de la antigüedad se convierten en herramientas de ayuda y justificación. Pero advertimos ya, en esta primera puesta en práctica, que estos útiles se convierten también en pesadas cargas y coerciones que impiden el desarrollo natural de las soluciones particulares.



figuras 25 y 26: San Francesco de Rímini. Alzados laterales.

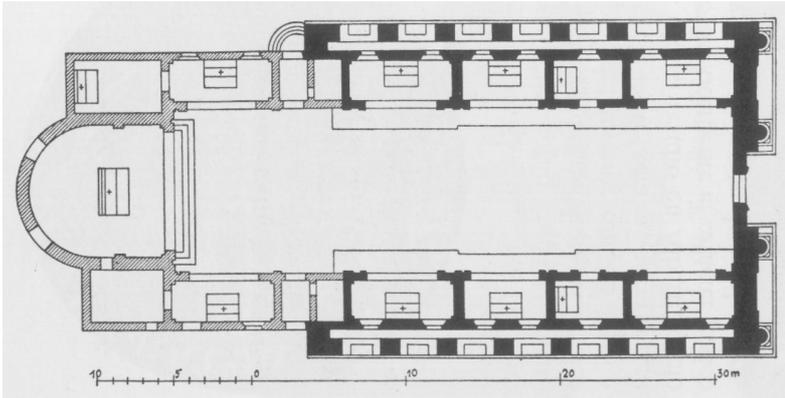


figura 27: San Francesco de Rimini. Planta

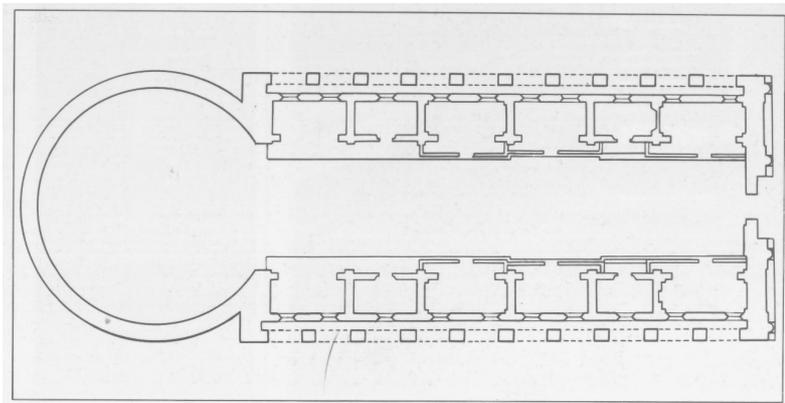


figura 28: San Francesco de Rimini. Presunta planta según Alberti. (Norberg-Schulz)



figura 29: Matteo de'Pasti. Medalla de San Francesco, 1450.

En San Andrea de Mantua los planteamientos se siguen ciñendo a la teoría arquitectónica por él suscrita, pero se dejan entrever ciertas licencias que permiten adaptar la obra al momento actual. El proyecto de la iglesia data de 1470, aunque las obras no comenzaron hasta después de la muerte de Alberti, en 1472. Nos limitaremos aquí a describir las características básicas sobre las cuales basaremos nuestros argumentos comparativos.

Nos encontramos de nuevo ante una iglesia no finalizada, aunque esta vez la documentación de la que se dispone permite reconstruir la obra con más seguridad. Con planta de cruz latina y con capillas laterales abiertas y cerradas alternativamente, San Andrea plantea un ritmo geométrico rigurosamente fiel a las proporciones planteadas en *De Re Aedificatoria*⁸³. De nuevo se consigue así la concordancia entre las distintas partes y el conjunto.

La nave central y los cruceros están cubiertos con bóveda de cañón y al parecer una cúpula hemisférica debía de haber rematado el cruce entre ambos. Esta solución, junto con la formalización de la fachada del nártex, es la gran innovación sobre la cual los críticos argumentan la transposición del esquema de arco de triunfo y su prolongación a modo de sección continua a lo largo de toda la nave central. Lo cierto es que la fachada principal, no finalizada, debe ser considerada como la superposición del frente del citado nártex, más el resultante de la nave principal. Y es aquí donde tal vez halla que buscar el uso ingenioso de los conocimientos de la antigüedad.

⁸³ Las proporciones exactas de los intervalos entre pilastras en la fachada del nártex, la nave central, los muros de los cruceros o el ábside quedan perfectamente recogidas en C. NORBERG-SHULZ, op. cit., páginas 124 y 125.

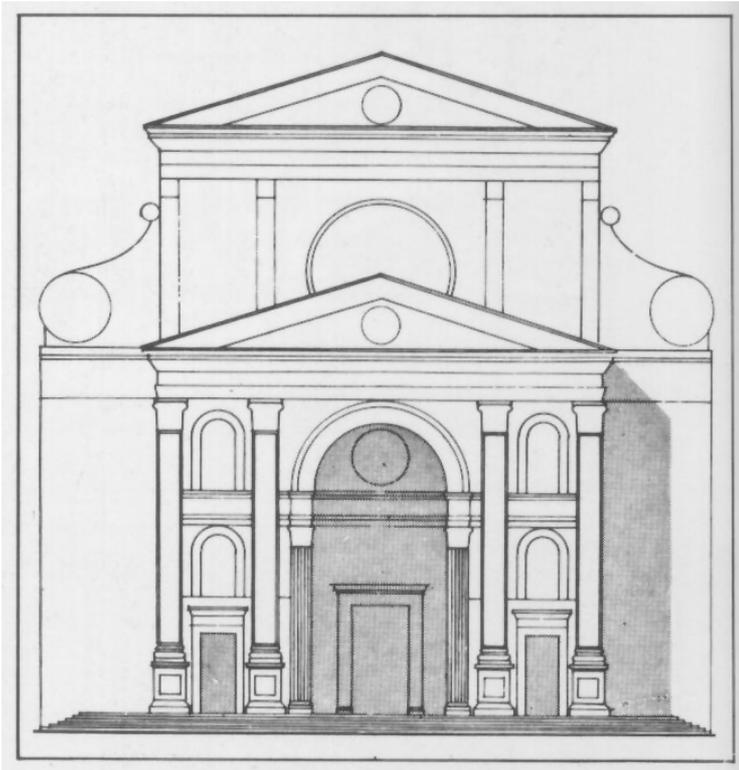


figura 30: San Andrea de Mantua. Reconstrucción de fachada.

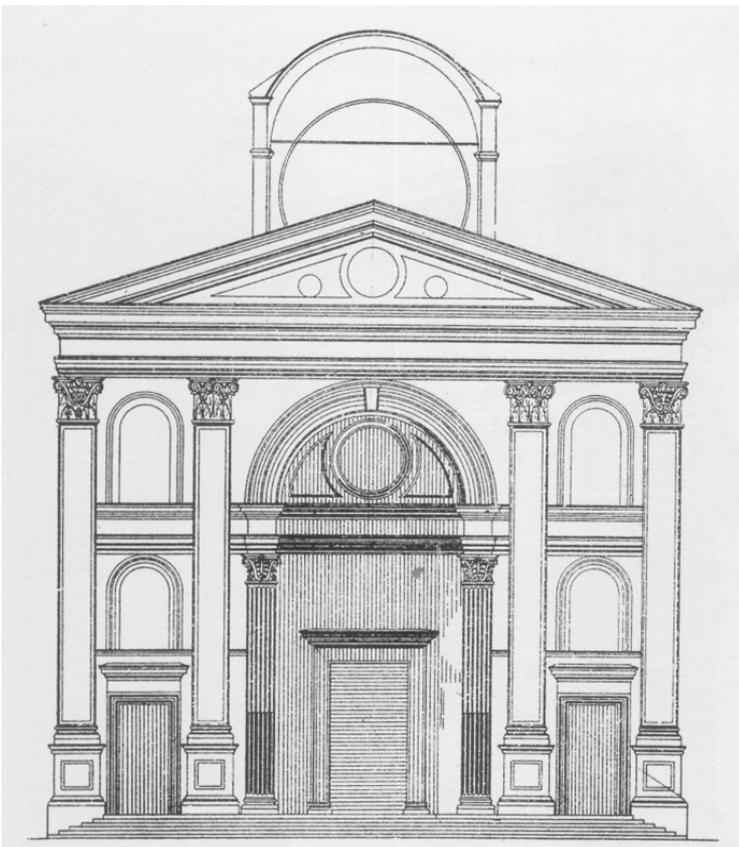
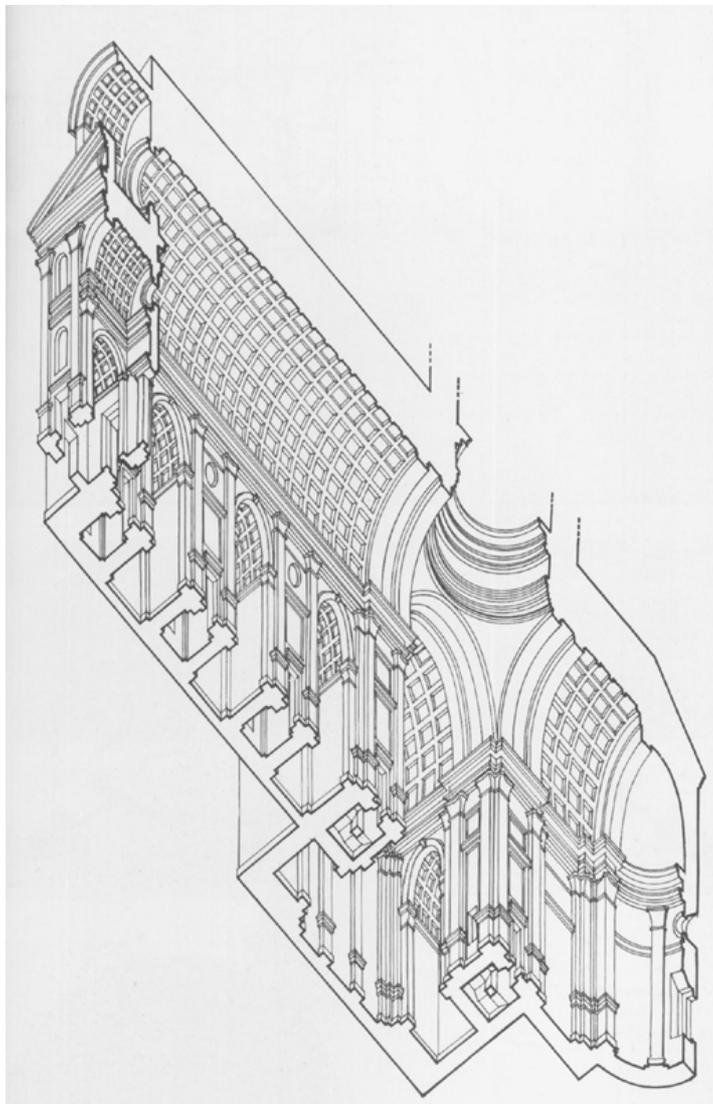
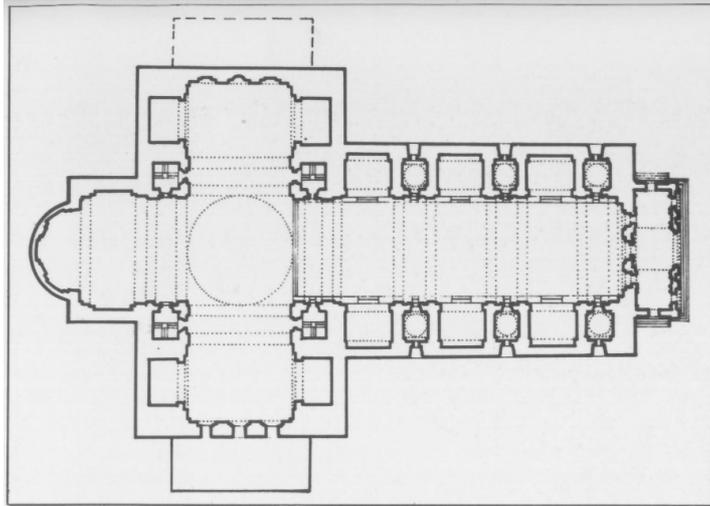


figura 31: San Andrea de Mantua. Fachada actual.



figuras 32 y 33: San Andrea de Mantua. Planta y axonometría.

El principal problema no resuelto en Rímmini, -la altura y escala del arco de triunfo utilizada como frente de una iglesia con diferentes proporciones-, lleva a Alberti a buscar de nuevo entre la historia, pero aplicando esta vez una combinación de elementos de mayor frescura. Siendo ya capaz de prever el desenlace de las cuestiones a tratar, el propio nártex pudo haber sido utilizado como una pieza de transición, obviamente de menor dimensión, y por lo tanto susceptible de ser asimilada a un arco de triunfo de una sola planta, aunque esta vez con remate en frontón tal y como hiciese ya en San Sebastiano. También podría justificarse desde el punto de vista de la inserción en el entorno: la iglesia linda con una enorme torre a la izquierda de la fachada, con la que tal vez no se quiso competir. Aún así, el autor selecciona, de entre todos los modelos existentes, aquel que mejor se corresponde con su voluntad. Muchos son los escritos que nos remiten al arco de Trajano como inspirador del fragmento de fachada realizada, precisamente porque éste plantea un orden mayor que interrumpe la gran moldura sobre la que descansa el arco central. De esta manera, los paños verticales de los laterales se pueden dividir horizontalmente, dando respuesta a las necesidades de la obra, al mismo tiempo que la operación permite una definición de un orden mayor y menor trasladable al espacio interior.

Estas dos estrategias muestran una excelente habilidad en el tratamiento del lenguaje clásico, que esta vez no actúa como factor restrictivo, sino que se pone al servicio de la actividad proyectual.

Tal y como explica Wittkower⁸⁴, entre Rímmini y Mantua se produce una evolución en el uso de los recursos de la Antigüedad que va desde el aferramiento arqueológico hasta la libertad de combinaciones que prepara el terreno al Manierismo. Pero este desarrollo se debe sin duda a los

⁸⁴ R. WITTKOWER, op. cit., página 82.

cambios acontecidos en materia de conocimiento. Alberti es un arquitecto renacentista y por lo tanto con una elevada creencia en la objetividad del saber. Su disciplinada aplicación de los conocimientos jamás le permitirá separarse del rigorismo formal y geométrico que caracteriza al lenguaje clásico, y por lo tanto las posibilidades de “invención” se verán gravemente limitadas.

Sin embargo, la experiencia y el enfrentamiento real a los problemas compositivos, -por otro lado “auto-impuestos”-, le generarán una capacidad para la anticipación a los mismos. Paradójicamente, el personaje que escribe un extenso tratado teórico aumenta sus conocimientos no desde este campo, sino desde su propia puesta en práctica. Y si en el Panteón⁸⁵, la transposición de un elemento arquitectónico de una configuración a otra era la clave de la innovación, aquí se produce la misma estrategia, aunque esta vez el argumento sea ensayado una y otra vez hasta dar con la formalización que mejor se adecue al sistema. Detrás de este proceso selectivo se esconde obviamente un pensamiento racional y lógico, como corresponde al momento histórico vivido.

Creo que en toda arte y ciencia existen ciertos principios, valores y reglas. Quien las haya anotado y aplicado cuidadosamente, logrará sus propósitos del modo más bello⁸⁶.

⁸⁵ Véanse las últimas páginas del capítulo anterior.

⁸⁶ L.B. ALBERTI, *De statua*, 173. Citado en W. TATARKIEWICZ, op. cit., página 240.

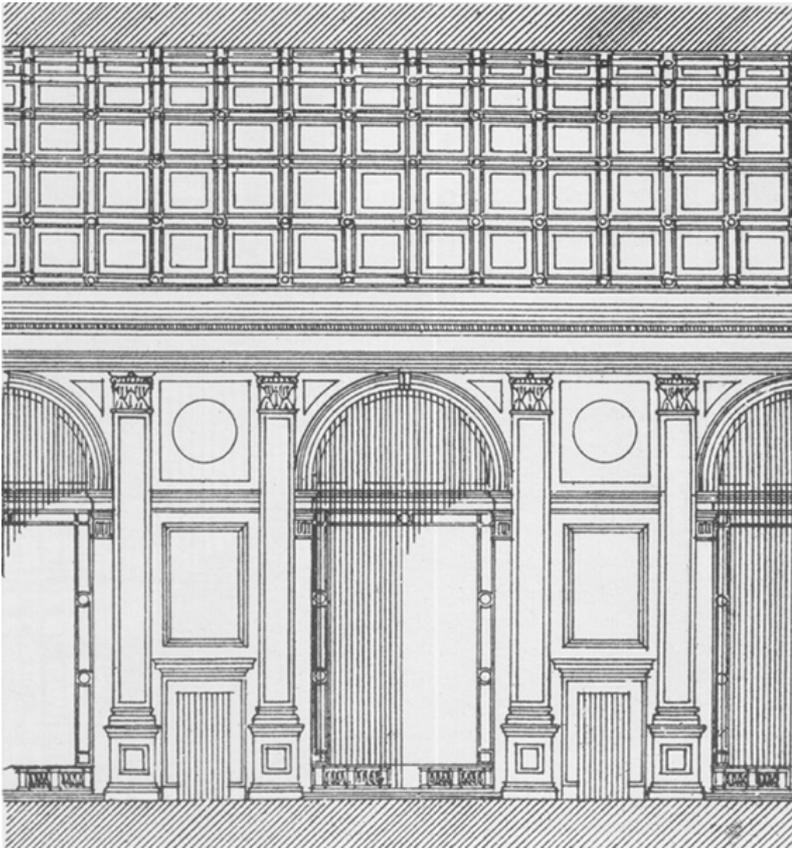


figura 34: San Andrea de Mantua. Alzado interior.

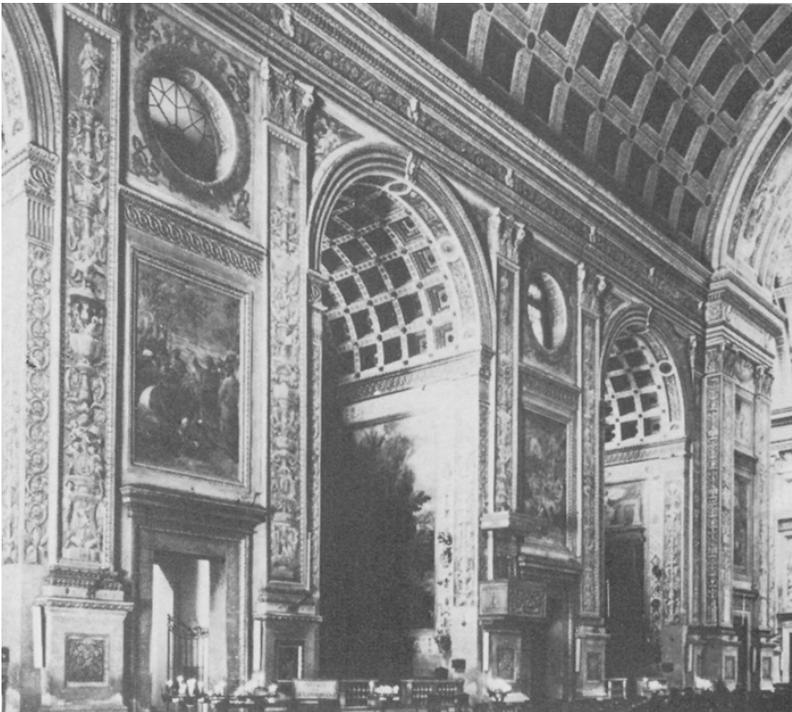


figura 35: San Andrea de Mantua. Vista interior.



figura 36: San Andrea de Mantua. Vista interior

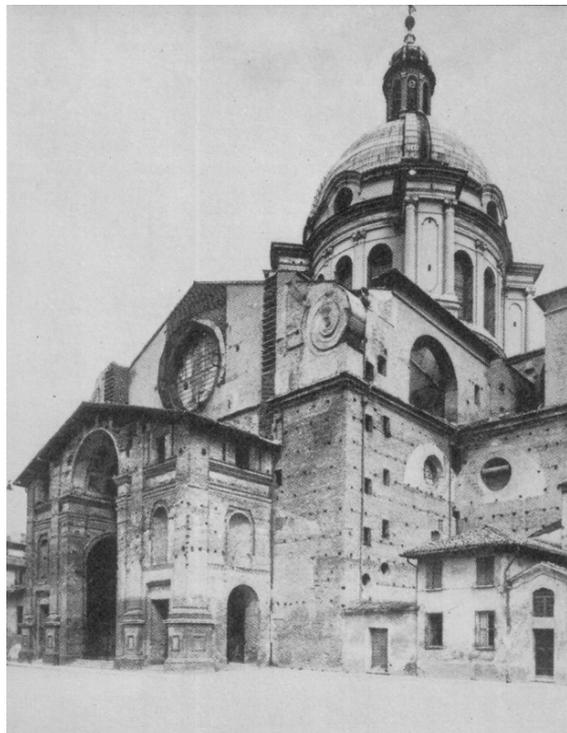


figura 37: San Andrea de Mantua. Fachada lateral

Cinquecento

Palladio: el equilibrio entre teoría y práctica

Il Redentore: la tradición inventada

Durante el Cinquecento se pretende una continuación y perfeccionamiento de las teorías renacentistas pero, al mismo tiempo, comienzan a forjarse varias tendencias estilísticas que no obstante coexisten bajo una misma base teórica. El manierismo fue la opción más rupturista frente a la continuidad del Clasicismo como corriente moderada, o la representada por los artistas del norte de Italia (escuela pictórica véneto-lombarda). La importancia de esta renovación fue el progresivo perfeccionamiento de la doctrina de las ideas a través de la modificación de las formas universalmente válidas, de la perspectiva racional, y de sus bases científicas y matemáticas.

Así, frente a la cultura del siglo XV que tiende a juzgar toda experiencia real con el patrón de la perfección absoluta, en el siglo siguiente se asume la experiencia humana y el arte se convierte en un instrumento de penetración de la realidad de las cosas donde el sujeto busca un valor último que se encuentra en lo típico y no en lo individual. Por ello, y como consecuencia del temor a la arbitrariedad subjetiva, no se abandona el dogma de la enseñanza, y la sistematización de las leyes sigue siendo de obligado conocimiento para los artistas.



figura 38: Francesco di Giorgio. Entablamento antropométrico.

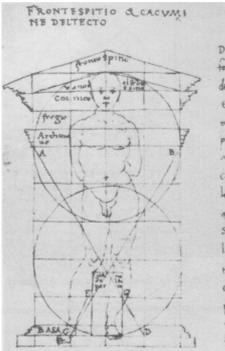


figura 39: Francesco di Giorgio. Antropometría de la fachada de una iglesia.

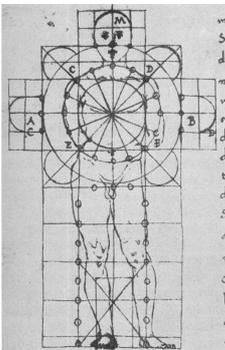


figura 40: Francesco di Giorgio. Dibujo del códice magliabechiano.

La teoría arquitectónica, al igual que la pintura y la escultura, se enfrenta al problema de la multiplicidad de modelos surgidos de los nuevos cometidos y de la aplicación de las aportaciones individuales que van ganando terreno frente a la universalidad del siglo anterior. El debate se establece de manera diferente en dos ambientes italianos: el florentino y el veneciano. En Florencia, bajo el auspicio de Cosme I, se genera un clima artístico que tiende hacia una búsqueda refinada de lo nuevo y específico sin abandonar el culto a las normas. En Venecia, se configura un humanismo más purista y aristotélico que se planteará la función de los modelos y sus implicaciones metodológicas.

La obra de Palladio (1508-1580) que analizaremos a continuación, se sitúa en el final de una trayectoria de consolidación teórica que comenzó con los escritos de Alberti. Desde *De Re Aedificatoria*, varias son las obras que, dentro del terreno arquitectónico, contribuyen al desarrollo de una base reflexiva autónoma. La continua evolución de los contenidos de estos escritos resulta también lógica desde un análisis de los personajes. Desde el erudito Alberti, -cuyo perfil se corresponde con un hombre entrenado en las letras-, hasta la figura de Andrea Palladio -cuya formación se inició en el campo del oficio-, se produjeron algunas matizaciones en los argumentos.

El *Trattato di Architettura* de Filarete⁸⁷, con claras influencias vitruvianas, aboga por una narración novelada, utópica, y poco sistemática escrita en “lengua vulgar” con el fin de ser destinada a un público más amplio. El relevo lo tomará Francesco di Giorgio Martini con su *Architettura civile e militare*⁸⁸, en el cual se enfatiza el antropomorfismo y se

⁸⁷ El tratado de Antonio Averlino (nacido hacia 1400), Filarete, fue escrito probablemente entre 1461 y 1464, pero no fue impreso por lo que ejerció una influencia reducida.

⁸⁸ Los escritos de Francesco di Giorgio Martin (1439-1501), datados entre 1470 y 1490, han sido objeto de controversia a lo largo de la historia debido a dudas sobre su autenticidad. La obra no fue publicada hasta el siglo XIX, y

aporta la ilustración gráfica. Y no sin dejar de citar cronológicamente a otros muchos escritores, Sebastiano Serlio⁸⁹ en sus sucesivos libros, responderá a la necesidad hacer llegar unas normas a aquellas personas que practiquen el oficio de la arquitectura, acompañada de una importante información gráfica. Se reduce la herencia de una teoría humanista a una presentación sistemática de la perspectiva, los órdenes clásicos, y los edificios de la antigüedad, que se alternan con edificios contemporáneos. Es importante observar cómo en estas obras, se va abandonando poco a poco el rigor teórico para proporcionar las pautas honradas a poner en práctica por el arquitecto.

Por último, *Regolla delli cinque ordini d'architettura*, obra teórica de Giacomo Barozzi da Vignola⁹⁰, supone el tratado renacentista de mayor difusión en la posteridad, y su éxito se debe a la simplicidad y claridad del mismo. El documento, prácticamente gráfico en su totalidad, y de concepción pedagógica, reduce los problemas artísticos a los órdenes arquitectónicos. Los cambios sustanciales se dan en el terreno de las proporciones, y son fundamentalmente dos: En primer lugar se alude al cálculo de los elementos derivados de los órdenes. El diámetro deja de ser la medida base a partir de la cual calcularemos entablamento, alturas y cornisas, e invirtiendo el proceso, partiremos de las dimensiones generales del edificio. En segundo lugar, Vignola establece un sistema de medidas abstracto que puede trasladarse con facilidad a las respectivas medidas de una obra, olvidándose así de las unidades de medida regionales (braza, pies, palmas...) Es evidente que ambas argumentaciones tienen una finalidad mucho más práctica que teórica.

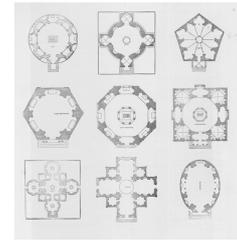


figura 41: Sebastiano Serlio. Plantas centralizadas del *Quinto libro dell'architettura*. 1547

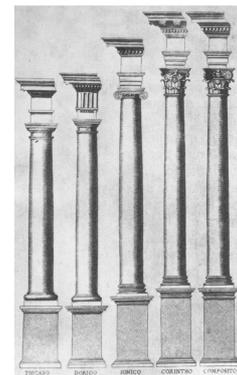


figura 42: Vignola. Evolución de los cinco órdenes.

los especialistas manejan dos versiones diferentes del manuscrito para el análisis de su contenido.

⁸⁹ Sebastiano Serlio (1475-1553) es autor de siete libros impresos y dos más inéditos dentro de un complejo proyecto editorial que no vio finalizar.

⁹⁰ *Regolla delli cinque ordini d'architettura*, obra teórica de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), fue editada probablemente en 1562. Actualmente cuenta con más de 250 ediciones.



figura 43: Vignola. *Regola delli cinque ordini*. Portada. 1552

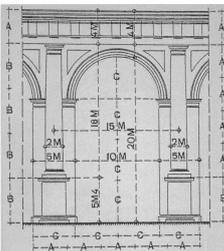


figura 44: Vignola. Relaciones modulares de orden dórico.

Volviendo a Andrea di Pietro della Gondola, bautizado como Palladio por su mecenas y escritor Giangorgio Trissino, éste realizó su tratado *I quattro libri dell'architettura* influenciado por pensadores humanistas del norte de Italia⁹¹. La obra conservada sólo representa una parte del texto completo que probablemente constase de diez libros, y en este sentido hay que analizar el contenido de los cuatro primeros. Los temas fundamentalmente tratados son; los materiales, la construcción y la teoría de los órdenes en el primer libro, la arquitectura residencial en el segundo, los elementos y espacios urbanos en el tercero, y los templos de la Antigüedad en el cuarto.

El equilibrio entre texto y láminas gráficas⁹² no es la única diferencia con respecto al tratado de Vignola, sin embargo existen analogías con su obra y la de Sebastiano Serlio. Palladio toma de ellos el carácter profesionalista de la función del tratado y la sistematización de los órdenes arquitectónicos, pero busca en Vitruvio y Alberti sus referencias teóricas rechazando la práctica manierista de la época hasta tal punto que Leonardo Benevolo calificará esta obra de “rebrote de clasicismo”⁹³. Su valoración de la arquitectura romana explica este posicionamiento y justifica las referencias constantes a la Antigüedad, al igual que el ambiente político, económico y social de la ciudad de Venecia. Es el primer tratadista que se dedica a la arquitectura sin combinarla con las artes figurativas y su

⁹¹ Además del citado mecenas Giangorgio Trissino (1478-1550), cabe mencionar aquí a Alvise Cornaro (1484-1566) –cuyo tratado de arquitectura con un sentido pragmático analiza en profundidad el campo de la vivienda-, y a Daniele Barbaro (1513-1570) –cuyos comentarios a la traducción de Vitruvio aportan nuevas ideas sobre la génesis del arte que estará ahora centrada en el intelecto, y no en la imitación a la naturaleza.

⁹² Las ilustraciones del tratado de Palladio se corresponden en numerosas ocasiones con sus propios proyectos, y esto supone una novedad ya que demuestra un orgullo que ningún otro arquitecto había mostrado anteriormente. También resulta curiosa la rigurosa representación de las obras en planta, alzado y sección, evitando los escorzos y perspectivas que dificultarían la lectura de las proporciones.

⁹³ L. BENEVOLO, op. cit., página 703

procedencia del escalón más bajo del arte edificatorio le permite dar una respuesta especializada proyectual-constructiva a la demanda de un racionalismo estilístico, económico y funcional. Palladio aprovecha su propia experiencia para desarrollar un método de control total del proyecto. No es de extrañar por lo tanto que la obra tuviese un éxito sin precedentes en su momento. Tras los escritos anteriores, Palladio proponía la reintegración de la teoría humanista que, combinada con la práctica contemporánea, recomponía una profesión de la arquitectura otra vez equilibrada en ambos terrenos.

Los estudios consultados sobre esta obra abren un debate en dos frentes diferentes que no serán aquí tratados aunque sí meramente citados. El primero se corresponde con el asunto anteriormente aludido del carácter del personaje y su adscripción al clasicismo o al manierismo. Tal y como cita Javier Rivera en su introducción a la traducción castellana de *Los cuatro libros de arquitectura*⁹⁴, Palladio se autodefinió como clasicista moderno renovador y así lo demuestra su empeño por la interpretación personal de la Antigüedad. El segundo acomete el valor de su obra teórica intentando dictaminar si el texto construye o no una teoría arquitectónica completa. Es indudable que las fuentes utilizadas para la definición de los conceptos y el carácter pragmático de la obra son los argumentos clave para calificarla de compendio enciclopédico o de “manifiesto fundado sobre la experiencia personal de la proyectación” (Manfredo Tafuri).

En Palladio, la belleza es concebida como categoría arquitectónica junto con la *utilità* y *perpetuità* -a imagen y semejanza de la terna vitruviana-, y adopta un contenido muy parecido a la definición de Alberti:



figura 45: Daniele Barbaro. *Comentario a Vitruvio*. Portada. 1556



figura 46: Andrea Palladio. / *quattro libri dell'architettura*. Portada. 1570

⁹⁴ ANDREA PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*. Traducción al castellano de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo. Editorial Akal, Madrid 1988. Introducción, página 20.

La belleza resultará de la forma bella y de la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de éstas con el todo, de manera que los edificios parezcan un cuerpo entero y bien acabado, en el cual un miembro convenga al otro y todos ellos sean necesarios para lo que se quiera realizar⁹⁵.

Sin embargo, encontramos algunas diferencias fundamentales en la valoración de la producción de la obra por parte del autor de la misma. Tal vez influenciado por Daniele Barbaro, se afirma en el capítulo 20 del Libro I, que la arquitectura es imitación a la naturaleza pero requiere simplicidad para lograr sus fines y aboga claramente por la razón como instrumento para llegar a lo bueno, verdadero y bello. Y en este sentido Wittkower⁹⁶ hace una aportación fundamental en el análisis del texto palladiano y demuestra cómo se produce en él una síntesis del pensamiento aristotélico defendido en la Academia de Trissino y de las ideas platónicas aprendidas bajo la influencia de Barbaro. En el primer caso, Palladio se introducirá en la actitud dogmática y científica, viendo lo bello en el “valor creativo de la mimesis”, “el retorno a la naturaleza”, y “la inmanencia de lo universal”. En el segundo, la arquitectura se convierte en una ciencia basada en las proporciones con la mediación de la razón. Por otro lado, no olvidaremos aquello que se dijo en el primer capítulo del presente bloque al hablar del modelo de conocimiento que Aristóteles construía sobre las tesis platónicas; la visión idealista adoptará un signo realista al sumársele la experiencia y el sentido común como fuente inmediata de conocimiento.

Con respecto a la armonía, se fundamenta de nuevo el orden desde la tradición pitagórica hacia un sistema de proporciones objetivado por la fidelidad –menos dogmática de lo que venía siendo habitual– al pensamiento de la Antigüedad clásica y los conocimientos de teoría musical de la época. La obra de Palladio se convierte en una guía

⁹⁵ A. PALLADIO, op. cit. Libro I, capítulo I, páginas 51-52.

⁹⁶ R. WITTKOWER, op. cit. Parte III: Los fundamentos de la arquitectura de Palladio, capítulo I, páginas 85-96.

práctica de un sistema de proporciones sencillo y coherente, tal y como lo demuestran sus recomendaciones relativas al ancho, la longitud y el alto de una estancia de los capítulos XXI y XXIII del Primer Libro.

De esta manera se cierra el ciclo de Renacimiento italiano y se sintetizan las concepciones propias de la doctrina arquitectónica. Las leyes geométricas, la teoría de las proporciones, el concepto de armonía, y las relaciones de éstas con la figura humana y el cosmos, son los argumentos que han venido definiendo el conocimiento arquitectónico. Los cambios que acontecerán en el próximo siglo modificarán la fuerza con la cual se ha fundamentado un saber normativo.

Cerraremos este capítulo con una visión general y resumida del progreso del pensamiento humano en los últimos dos siglos. La filosofía del Renacimiento, ha ido recogiendo frutos de todas las corrientes anteriores, y sin llegar a generar una teoría estética clara, ha planteado ya ciertos dilemas con respecto al conocimiento y al concepto de belleza. Todas estas vicisitudes se ven reflejadas en las diferentes teorías arquitectónicas que evolucionan paulatinamente con influencias concatenadas. Sin pretender simplificar en exceso el amplio bagaje del humanismo de los siglos XV y XVI, analizaremos aquí sus diferentes componentes y el planteamiento de los mismos con respecto al conocimiento.

Además de ocuparse de la cuestión básica del sentido y del valor del hombre, el humanismo renueva los ideales clásicos de la antigüedad griega y romana, permitiendo por primera vez la asimilación de la perspectiva histórica. En este sentido, se abogó tanto por el naturalismo como por la revisión de los antiguos sistemas filosóficos. El descubrimiento del hombre y su naturaleza se convirtió en criterio epistemológico. Bernardino Telesio afirma la perfecta autonomía de la naturaleza y aboga por el conocimiento empírico de la misma. Todas las cosas podían explicarse

con sus principios, insuperables en cualquier ámbito. El redescubrimiento de los textos de Pitágoras y Platón permite una reformulación del mundo natural y la realidad según las leyes matemáticas. Surge así el estudio de la proporción y su clara aplicación en las teorías artísticas. La estructura numérica es el medio para llegar a lo verdadero, a lo supremo, tanto por parte del artista como por parte del investigador científico.

Por otro lado, la revisión de los textos de Platón por parte de Marsilio Ficino permitió promover la unión entre religión y filosofía, enfatizando la centralidad del hombre en lugar de la de Dios. Se reafirman las doctrinas neoplatónicas, según las cuales el bien, la virtud, lo verdadero y lo bello se van identificando en el acceso ascendente hacia la perfección. Nicolás de Cusa –con su concepto de *docta ignorantia*– es tal vez el máximo exponente de la derivación al escepticismo que resurgió en este periodo.

Así, tras las primeras concepciones estéticas –aún no consideradas como teorías completas–, que arrancan de Platón (concepto de imitación), y de Aristóteles (arte como forma de conocimiento y perfeccionamiento de la naturaleza), surgen las teorías medievales (idea mística de forma interior), y se produce una exaltación estética en estos siglos, que ve en el arte una ventana abierta a la contemplación de la naturaleza, y entiende lo bello como la conciencia de la armonía que en ella existe.

Conviene matizar que el terreno del arte durante el Renacimiento todavía se movía abarcando diversos campos. Ya hemos visto como, a partir del desarrollo de los oficios artesanales producidos a lo largo de todo el medievo, surge el concepto de hombre-artista que pone en marcha unos conocimientos basados en métodos propios y no en la antigua autoridad. El arte no es autónomo todavía porque sus objetivos son múltiples e híbridos, y se confunden con los de la ciencia. La especificidad del saber desarrollada en

los próximos cien años, permitirá el nacimiento de una nueva ciencia y, por lo tanto, la emanación del arte con respecto de ésta.

Sintetizaremos este periodo, resaltando aquí las características que Juan Calduch⁹⁷ atribuye al asentamiento del pensamiento racionalista. Todas ellas se han manifestado de uno u otro modo tanto en la obra de Palladio, como en el resto de los tratadistas. En primer lugar, la fe en la razón es exaltada hasta el punto de configurar un *fundamento extra-lógico*, que apunta hacia un *ansia de certeza* o *avidez* de conocimiento. Ya hemos comentado la finalidad didáctica de estos escritos, que se llegan a autodefinir como manuales dirigidos a los no eruditos en materia arquitectónica. Por otro lado, y para poder establecer unos criterios de comparación, en los tratados se produce siempre una *reducción* de los elementos arquitectónicos, en base a unos aspectos o constantes que se repiten en todos ellos. Estos valores susceptibles de ser aplicados a la arquitectura son generalmente de orden formal (los órdenes) y numérico (las proporciones). Se llega así a la posibilidad de *generalización*, es decir, a la condición ventajosa de obtener un sistema bajo el cual todo quede ordenado y clasificado. Tan solo de esta manera, la teoría se pondrá al servicio de la práctica: el proyecto arquitectónico se entenderá como la resolución de un problema vinculado a unas leyes y normas, convertidas ahora en herramientas de trabajo.

⁹⁷ J. CALDUCH, op. cit., páginas 27 a 29. Las características citadas por el autor se corresponden con los términos en cursiva.

La ocasión se vuelve a presentar a la hora de poder analizar un edificio del mismo autor que la principal teoría arquitectónica en este capítulo estudiada. La iglesia del Redentor en Venecia nos mostrará la evolución de la arquitectura eclesial de Palladio, al mismo tiempo que nos permitirá aludir durante el discurso a las obras ya analizadas de San Andrea de Mantua y el Panteón de Roma. Se pretende pues, con esta elección, mostrar la evolución del lenguaje clásico tanto en su continuidad como en sus lógicas y más sorprendentes diferencias.

Il Redentore es una obra de madurez y, al igual que en otras de sus iglesias, Palladio alcanza un nivel de perfección deducible de su propia experiencia⁹⁸. Analizaremos el edificio, no sin suponer un conocimiento previo y general del mismo, así como de todas las iglesias que la precedieron, y en especial la de San Giorgio Maggiore. De igual modo, no podremos olvidar en esta discusión, todas las soluciones experimentadas por la tradición clásica, que en casi doscientos siglos de puesta en práctica, ha perdido la ingenuidad de los primeros renacentistas para convertirse en un sistema ya ensayado, corregido y manipulado al gusto de arquitectos como Miguel Ángel, Peruzzi, Gulio Romano o Vignola.

Con planta de cruz latina, y recogiendo los nuevos aires contrarreformistas, Palladio tratará de compaginar la longitudinal nave con un área central cubierta con una cúpula. Los dos ábsides semicirculares de los laterales y la pantalla de columnas en semicírculo que dan paso al coro rectangular reforzarán el gusto por las plantas centralizadas, tan valoradas por los arquitectos del Cuattrocento. Así, la unión de los diferentes cuerpos, tan evidentes en planta, se

⁹⁸ Cuando Palladio proyecta Il Redentore (1576-1577), en su última etapa profesional, cuenta ya con una larga experiencia tanto en arquitectura residencial (de la villa Sarego en Santa Sofia de 1552, a la villa Almerico en Vicenza de 1565), como en palacios urbanos y edificios públicos (Basilica de Vicenza, 1546/49; Palacio Chiericati, 1548/49...). Las obras de la iglesia veneciana finalizaron en 1592, doce años después de la muerte de su autor.

corresponderá en el exterior con una equivalencia volumétrica y se enfatizará en el interior con las diferentes cotas provocadas por los peldaños existentes.

El recurso de la yuxtaposición reaparece en la composición de la fachada. Wittkower⁹⁹ demuestra cómo la superposición de frontones y la combinación de un orden mayor con otro menor, es un tema ya trabajado por el propio Palladio en San Francesco della Vigna y San Giorgio Maggiore, sobre las experiencias de Bramante en Santa Maria di Satiro en Milán, y de Peruzzi en la Catedral de Carpi. También alude a la referencia del Panteón de Roma utilizada por Palladio en el empleo de varios frontones expuestos en planos con diferentes profundidades¹⁰⁰. Es evidente que el problema de las fachadas de los templos cristianos, como sucesora de los templos antiguos, fue un tema estudiado en primer lugar por Alberti: en este mismo trabajo se ha analizado la evolución desde San Francesco de Rímini hasta San Andrea de Mantua. La unión del esquema de arco de triunfo con el frontón dio un paso adelante con Bramante al desglosarse en dos partes laterales más bajas y una central de mayor tamaño. De esta manera, se adecuaba la fachada a la sección transversal de la iglesia. Peruzzi acabó por introducir esta solución, añadiendo una combinación de órdenes mayores y menores, aunque sin reflejo de éstos en el interior.

Así, en Il Redentore encontramos hasta cuatro posibles frontones y dos entablamentos que definirán dos órdenes partiendo de una misma base. Éstos se manifestarán a su vez como pilastras en los extremos o como semicolumnas

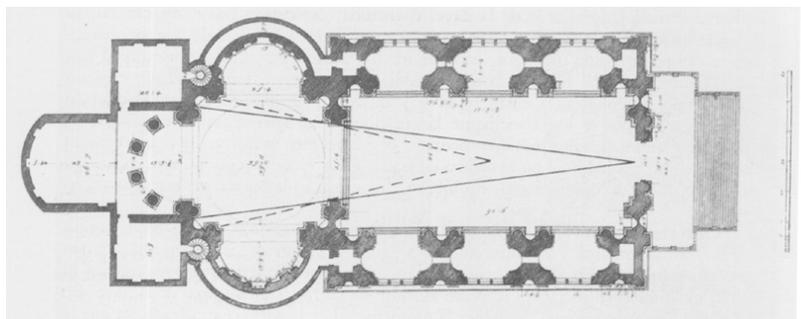
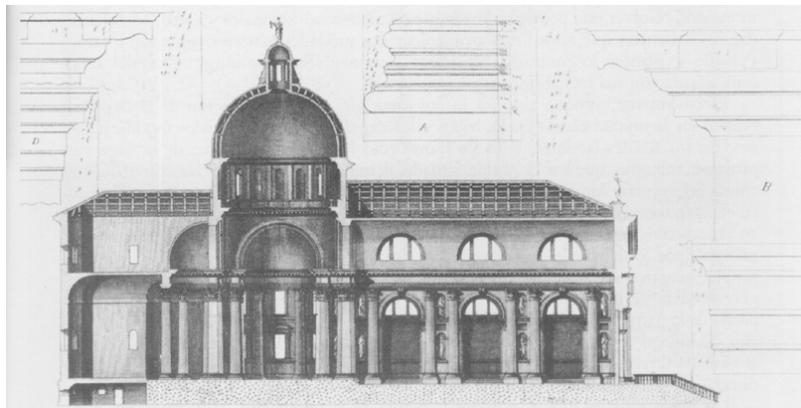
⁹⁹ R. WITTKOWER, op. cit. Parte III: Los fundamentos de la arquitectura de Palladio, capítulo 4, páginas 126 a 137.

¹⁰⁰ Al parecer, casi todos los dibujos que se hicieron sobre el Panteón de Roma en el siglo XVI, incluían un frontón equivalente al de acceso reflejado en el cuerpo mural que hace de nexo entre el espacio porticado y el tambor. Sin embargo, tanto en el siglo XV, como posteriormente en los acercamientos arqueológicos del XVIII, la no existencia de este motivo se argumentaba con disposiciones constructivas más sencillas.

en el paño central. Y por supuesto, todo queda perfectamente articulado bajo la premisa geométrica que garantiza la correcta proporcionalidad.



figura 47: Palladio. Il Redentore, Venecia. Vista exterior.



figuras 48 y 49: Il Redentore. Planta y sección longitudinal. De Bertotti Scamozzi.

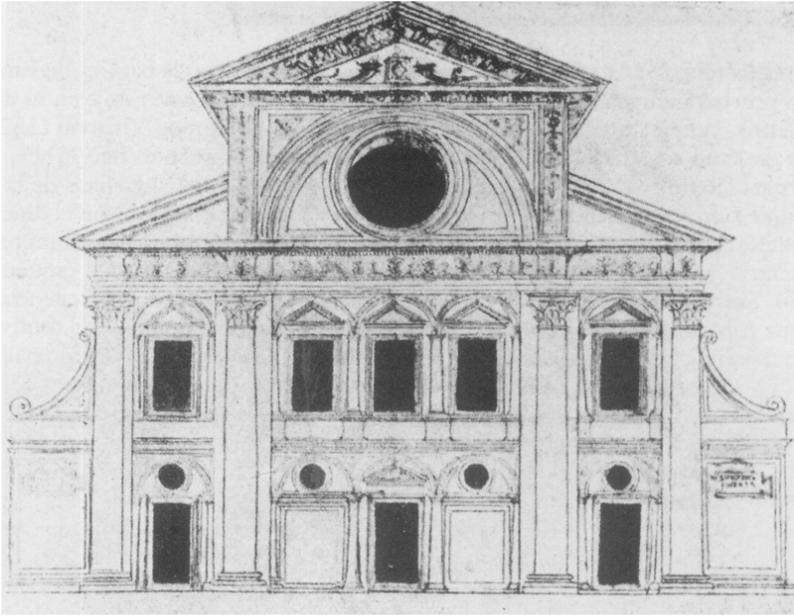


figura 50: Bramante. Diseño para S. Maria di Satiro, Milán. Hacia 1480.



figura 51: Peruzzi. Catedral de Carpi. 1515

Como cabría esperar en un manejo tan virtuoso del lenguaje clásico, las trazas de la fachada se introducen en el espacio interior para seguir produciéndose un doble orden que facilite la conexión entre las capillas laterales y la nave central. Así, la unión de las diferentes piezas en planta, anteriormente enumerada, se encuentra perfectamente “cosida” por un trabajo en volumen de los paños delimitadores: el empleo de las pilastras, semicolumnas y columnas, la altura de la bóveda de cañón y las semicúpulas de los ábsides, la lectura de los dos entablamentos gracias a los nichos agrupados verticalmente¹⁰¹...

Pero independientemente de todas estas posibles argumentaciones, existe en Il Redentore algo por lo cual todos los críticos e historiadores hablan de solemnidad y grandiosidad del espacio. No sin restar importancia a las soluciones formales de Palladio, debemos en este caso recalcar el magnífico empleo de la luz que se produce en la configuración del espacio interior. Si nos fijamos en la planta y la sección longitudinal, vemos cómo la iluminación es un factor que ayuda a entender cada una de las partes del edificio de manera diferente. Los huecos en la bóveda de cañón, y las ventanas en semicírculo de las capillas laterales -a modo de proyección de los arcos que las separan de la nave principal-, se encargan de proporcionar una iluminación lateral, superior y ritmada que enfatiza el recorrido de la zona longitudinal. En el espacio centralizado posterior, a modo de escenificación, la iluminación llega de forma radial mediante los huecos en dos alturas - correspondientes al doble entablamento- de los ábsides laterales, y de las aperturas del tambor de la cúpula. En el coro, de nuevo un cambio de estrategia -sólo huecos en la parte inferior y en el plano del fondo-, provoca un efecto de contraluz que refuerza el efecto buscado para el altar mayor.

¹⁰¹ Una extensa descripción y justificación de los elementos utilizados en el interior de la Iglesia del Redentor se puede encontrar en R. WITTKOWER, op. cit. Parte III: Los fundamentos de la arquitectura de Palladio, capítulo 5, páginas 137 a 144, y en L. BENEVOLO, op. cit., páginas 693 y 694.

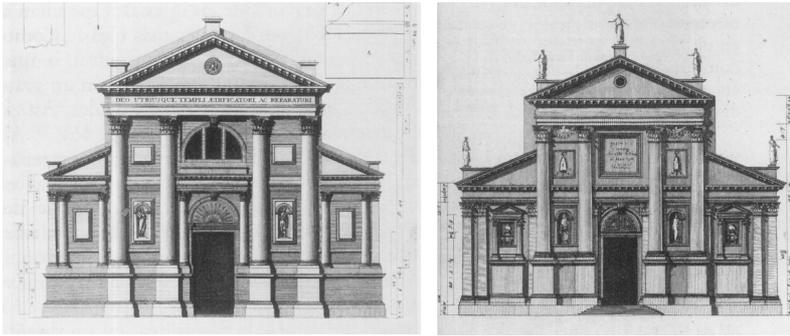
Tanto los recursos formales utilizados como esta estrategia de iluminación analizada, nos hablan de una actitud concreta por parte de Palladio a la hora de proyectar. Los factores que están influyendo en este proceso son de tipo cognoscitivo y su raíz debe ser analizada desde los cambios acontecidos en la teoría y práctica arquitectónica con respecto a las obras del primer Renacimiento.

En el terreno teórico, parece que los distintos tratados han contribuido a ver cada uno de los elementos formales como piezas independientes y autónomas liberadas de la pesada carga de autoridad histórica. Frontones, arcos, pilastras y columnas siguen evidentemente formando parte de un lenguaje basado en unas ciertas combinaciones “lógicas” según unas reglas proporcionales que garanticen la unidad de las partes. Los textos teóricos siguen remitiéndose al estudio de los restos romanos para ofrecer las justificaciones de su empleo, pero también aluden a la experiencia como fuente documental.

Y esto es precisamente lo que está ocurriendo en la práctica: las experiencias de otros arquitectos, o las propias, están sirviendo como base sobre la cual apoyar nuevas soluciones. Se ha producido una traslación en las fuentes de conocimiento: la idealización de las ruinas romanas está siendo sustituida por las experiencias concretas de otros autores ante problemas semejantes a los de la obra a proyectar. En la fachada de Il Redentore, cualquier ejemplo anterior –ya sea el Panteón o la catedral de Carpi de Peruzzi– es válido para analizar y afrontar los problemas de superposición de elementos. Este argumento, que podía ser apenas vislumbrado en el estudio anterior de las iglesias de Alberti, se está ahora acelerando de forma exponencial. Las únicas restricciones serán las puramente formales y geométricas, aunque éstas se verán también en peligro durante los próximos cien años. Existe por lo tanto una cadena de interpretaciones que van favoreciendo la creatividad: si una simple transposición de elementos daba

pie a una pequeña invención, ahora el proceso se autoalimenta y se concatena. Los resultados son cada vez más sorprendentes y gozan de una mayor libertad proyectual. Como consecuencia de este proceso, se evidenciará en mayor medida la intencionalidad. Ésta, entendida como voluntad del arquitecto para provocar ciertos efectos es, como ya vimos en el Panteón, inherente al propio proceso de proyectación de la obra, pero se encontraba en el siglo pasado algo restringida debido a las limitaciones de empleo del lenguaje clásico. La “permisividad” ahora reinante favorece que las proyecciones individuales se manifiesten abiertamente, y en Il Redentore encontramos un buen ejemplo de este argumento.

La obra puede ser entendida como la pugna conceptual entre la lectura de una planta de cruz latina y un templo centralizado. La opción adoptada es intermedia, es decir, la configuración global es longitudinal pero cada parte puede llegar a ser reconocida de manera independiente. El excelente conocimiento de las herramientas del sistema clásico le aseguran la uniformidad, y la libertad a la hora de elegir en el repertorio formal le proporcionan una sinceridad volumétrica. A este doble juego se suma el manejo de la luz, que correctamente encajado en los mecanismos formales, ayudan a Palladio a enfatizar su estrategia y dotar al edificio de un carácter escenográfico propio de la función acometida por el mismo. Empezamos pues a ver cómo el uso de los conocimientos utilizados a la hora de proyectar se convierte en un mecanismo cada vez más complejo: el empleo de unas reglas establecidas a priori, y de unos objetivos estéticos objetivamente definidos, se combina con unas fuentes de saber diversificadas que enriquecerán el proceso creativo. Sin cuestionar todavía el sistema clásico, se está produciendo una evolución que garantiza la supervivencia del mismo. Sin embargo, estas mismas libertades que le permiten desarrollarse serán las que, llevadas a un extremo, provocarán los primeros temblores.



figuras 52 y 53: Palladio. San Francesco della Vigna y San Giorgio Maggiore, Venecia. De Bertotti Scamozzi.



figura 54: Il Redentore. Fachada. De Bertotti Scamozzi.



figura 55: Il Redentore. Vista exterior del entorno.



figuras 56 y 57: Il Redentore. Vistas interiores.

Siglo XVII

Dogmatismo y crisis de la tradición clásica

Las cúpulas de Guarini: S. Lorenzo y S. Sindone de Turín

Tomaremos prestadas en la introducción de este capítulo las reflexiones de L. Benevolo¹⁰² y L. Venturi¹⁰³ sobre los hechos acontecidos en los comienzos del siglo XVII. A lo largo de los siguientes años se producirán grandes cambios en el terreno científico y filosófico que tendrán repercusión en el campo artístico, aunque los caminos, muchas veces, no discurren de modo paralelo. Paradójicamente, el siglo que ve propagarse con mayor expansión el clasicismo por Europa, es también el escenario de las primeras discusiones sobre su validez.

La constante afirmación de la arquitectura como “ciencia antigua”¹⁰⁴ defendida por Alberti, y la capacidad de ésta para englobar no solo el campo edificatorio sino también todas las actividades susceptibles de modificar la vida humana, perderán peso frente a los hechos que irán ocurriendo a lo largo del siglo XVII. Veíamos hasta el momento cómo cualquier tratado contemplaba además de temas

¹⁰² L. BENEVOLO, op. cit., páginas 769 a 782

¹⁰³ L. VENTURI, op. cit., capítulo 4

¹⁰⁴ Se emplea aquí este término para contrarrestarlo con el concepto de “ciencia nueva” que aparecerá a lo largo de este capítulo. Debemos por lo tanto entender por ciencia antigua aquella fundada en un conocimiento objetivo basado en el reconocimiento de la superioridad y autoridad de los antiguos.

constructivos y compositivos, otros relativos a máquinas o composiciones celestes. La “ciencia nueva” producirá grandes progresos en el conocimiento de la naturaleza tales como las leyes mecánicas o la fisiología humana. El procedimiento para estos estudios será el del análisis científico, que utilizará la matemática como sistema de medida abstracto. El arte se verá ahora desplazado al poner en duda su carácter científico y objetivo en relación a la naturaleza, y la matemática dejará de ser un fin en sí misma como reflejo del orden establecido. Esta situación generará una literatura científica especializada, y los diferentes campos de investigación se irán distanciando. Los artistas ya no trabajan al lado de los técnicos y los científicos, y al perder de vista su objetivo primordial –el de constituirse como ciencia útil que busca la verdad–, se plantearán por primera vez la finalidad del arte. Las respuestas serán de dos tipos que tenderán a fundirse en una sola salida. El aferramiento a un sistema formalista basado en las reglas históricas, y el enfoque hacia lo sentimental como nuevo objetivo, se convertirán en última instancia en un control de las emociones por imposición de unas normas que tenderán hacia la persuasión calculada.

En este sentido, la obra de Federico Zuccari es de las primeras en plantearse la nueva finalidad del arte. En *L'idea de'pittori, scultori et architetti*¹⁰⁵ surge de manera explícita el concepto de ideación y su consiguiente valoración en la relación sujeto – objeto. La insuficiencia de la simple realidad como perfección revela el abismo de la creación artística que ahora se tratará de legitimizar teóricamente mediante la escolástica medieval y el neoplatonismo. Si hasta ahora la idea no se identificaba con el término platónico y se refería a una elaboración intelectual basada en las leyes de la

¹⁰⁵ FEDERICO ZUCCARI, *L'idea de'pittori, scultori et architetti*. Obra publicada en 1607 de la cual PANOWSKY en su ya citado ensayo *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, hace una extensa valoración y reivindica su importancia frente a la falta de consideración por parte de los historiadores del arte. op. cit., páginas 77 y 87. Confróntese con la valoración del mismo autor por parte de H-W KRUFIT, op. cit., página 124.

naturaleza cuyo conocimiento era empírico, a partir de este momento se intentarán buscar los motivos por los cuales la obra de arte se independiza del concepto de imitación.

En Zuccari, la Idea se identifica con el “diseño interno” y la obra de arte con el “diseño externo”. La primera precede a la realización y se compone de forma plasmada en el intelecto humano no solamente de manera individual sino también genérica. La formación de estas representaciones intelectuales –fruto de un don divino– es ayudada por la percepción sensible aunque ésta no sea la causa de su génesis. La idea se ha elevado a un grado metafísico, y por consiguiente el autor y fundador de la *Accademia del Disegno*¹⁰⁶, rechaza el conocimiento empírico y llega a afirmar la inutilidad de las ciencias, lo que provocó gran animadversión por parte de los arquitectos que veían peligrar la base de formulación de sus trabajos.

En esta misma dirección se entienden los trabajos posteriores de Giovanni Pietro Bellori¹⁰⁷, del cual enumeraremos simplemente las diferencias fundamentales con respecto a su antecesor. Su concepto de belleza ideal no se identifica con la pura inspiración divina sino que se encuentra en el conocimiento de la naturaleza y el esfuerzo del artista. Las imágenes internas, aunque generadas por Dios, tienen su reflejo en la realidad imperfecta y el artista, con la ayuda de su espíritu, las corrige. La experiencia sensible sí que antecede la formación de la idea, y por lo tanto ésta será fruto de un trabajo intelectual. En ambos casos, los textos de Zuccari y Bellori representan una

¹⁰⁶ F. Zuccari (aprox. 1540-1609) fundó la *Accademia del Disegno* en Roma en 1593. En los siguientes años reformuló la arquitectura rechazando las definiciones vitruvianas y negó el uso de las matemáticas como fundamento de las artes. Los estatutos y protocolos de las sesiones de la academia fueron recogidos y publicados por Romano Alberti en Pavía, 1604. Existe una reimpresión en Bolonia de 1978.

¹⁰⁷ Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) pronuncia en la Academia en 1664 un discurso denominado *L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura*, que en 1672 sirvió como prólogo a sus biografías de artistas.



Fréart de Chambray.
*Parallèle de l'architecture
antique et de la moderne.*

figura 58: *Callimachos
inventa el capitel corintio.*
figura 59: *Figuración de la
cariátide.*

primera manifestación de las preguntas que pondrán en crisis el sistema clásico. Sin encontrar respuestas, buscarán sin embargo en el pensamiento antiguo la superación del mismo.

Por primera vez en este trabajo vamos a desplazarnos fuera del ámbito estrictamente italiano. Si durante el siglo XV, Francia fue un auténtico importador de las teorías desarrolladas por su país vecino, el siglo siguiente vio nacer tratados que aspiraban a proclamar cierta autonomía de la producción arquitectónica¹⁰⁸. El panorama dio un giro a mediados del siglo XVII bajo el reinado de Luis XIV. Ya no eran necesarias las recopilaciones de muestrarios, manuales prácticos y catálogos de arquitectura, y ahora la élite aristocrática, al servicio del ministro Colbert, necesitaba una definición del gusto oficial para su política cultural y artística. Se pretende establecer así una enseñanza normativa del clasicismo bajo el marco de las instituciones académicas, con el fin de cubrir sus objetivos pedagógicos¹⁰⁹.

En este ámbito enmarcaríamos la teoría artística de Roland Fréart de Chambray reflejada en su obra *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*¹¹⁰. Formalmente el

¹⁰⁸ Para una evolución histórica del ámbito arquitectónico y sus instituciones en Francia desde el medioevo hasta el siglo XVII, consúltese el capítulo VI: La Real Administración de Edificios en Francia, de Carlos V a Luis XIV, en S. KOSTOF, op. cit., páginas 159 a 174.

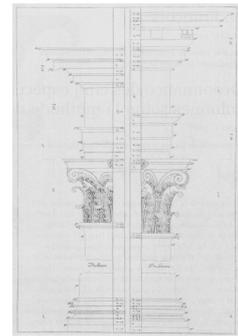
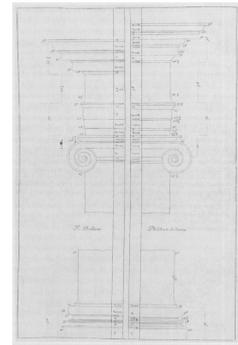
¹⁰⁹ En Francia se produce la consolidación de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las Bellas Artes mediante un proceso paralelo al asentamiento del absolutismo. A través de las instituciones o academias, las diferentes disciplinas se controlaron desde el poder estatal. Las academias no eran autónomas, sus miembros y sus normas eran fijadas por la correspondiente competencia real. Esta práctica se extendió también a otros países europeos, como Italia. Breve cronología francesa: *Académie de peinture et sculpture* (1648), *Académie de Danse* (1661), *Académie des inscriptions* (1662), *Académie des Sciences* (1666), *Académie de France à Rome* (1666), *Académie de Musique* (1669), *Académie Royale d'Architecture* (1671).

¹¹⁰ Roland Fréart De Chambray (1606-1676) formó parte del conjunto de autores, no arquitectos, que teorizó sobre la disciplina a lo largo del setecientos. A partir de 1630, Fréart se desplazó a Roma y se adscribió a las discusiones de la Academia de Francia. Entabló amistad con Poussin y

texto es un estudio de los órdenes arquitectónicos, pero de la introducción y de los comentarios se pueden extraer reflexiones relativas a la concepción arquitectónica. Bajo el reconocimiento del momento de crisis por el que atraviesa la práctica edificatoria, se produce un intento por restablecer las reglas de la Antigüedad. Con argumentaciones teóricas similares a las de Bellori, Fréart de Chambray aboga por una recuperación de los órdenes griegos, otorgándoles entidad constructiva propia, diferenciándolos del ornamento, y denunciando la mala interpretación de los órdenes posteriores como la causante de toda la confusión que se ha introducido en la arquitectura. La obra se caracteriza por un absolutismo en sus postulados propios del sistema político reinante en Francia. Aún siendo conscientes de la escasa fundamentación filosófica de la obra, parece apropiado mencionar a este autor antes de proceder al análisis de la producción teórica alrededor de la *Académie Royale d'Architecture*.

Sin profundizar en pormenores, describiremos brevemente el funcionamiento, procedimiento y papel representativo-didáctico de la academia. La institución, que perduró hasta finales del siglo siguiente, contaba en este periodo con ocho miembros, y su finalidad era la de concretar una teoría arquitectónica con carácter vinculante para toda la nación. Así, se establecían sesiones de discusión que, dos veces por semana, debían finalizar en conferencias públicas con un claro carácter pedagógico y normativo. Y este fue el ambiente en el que se gestó la polémica suscitada entre François Blondel y Claude Perrault.

Bellori, y formó parte del círculo de defensores de la teoría clasicista contraria al barroco. En 1650 publicó una traducción francesa del tratado de Palladio, así como de la obra que venía trabajando desde 1640, cuyo título completo es *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne: avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres* (*Analogía de las arquitecturas antigua y moderna: con una recopilación de los diez principales autores que han escrito acerca de los cinco órdenes*).



Fréart de Chambray.
Parallèle de l'architecture antique et de la moderne.

figura 60: Comparación de las proporciones de orden jónico.

figura 61: Comparación de las proporciones de orden corintio.



figura 62: François Blondel.
Cours d'architecture.
Frontispicio.

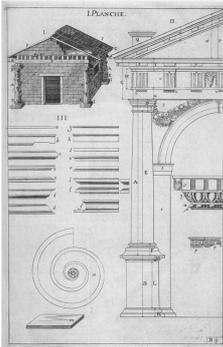


figura 63: François Blondel.
Cours d'architecture.
Formas arquitectónicas,
"cabaña primitiva" y orden
dórico.

Cours d'Architecture constituye la primera formulación explícitamente didáctica de una teoría arquitectónica y contiene la transcripción de las conferencias que Blondel dictó en la Academia¹¹¹. De formación científica –procedía del mundo de las matemáticas y de la ingeniería–, el autor necesita de justificaciones para todos los puntos tratados. La visión es siempre histórico-desarrollista y en los orígenes de las cosas se remite constantemente a las tesis vitruvianas, a las proporciones antropomórficas albertianas, y a la armonía musical como principio positivo. Parece lógico suponer que la formulación de leyes “naturales” sobre las proporciones fuese una necesidad indispensable, aún reconociendo la existencia de un hábito que puede condicionar la práctica arquitectónica.

Por su parte, Claude Perrault supone el contrapunto a la estética normativa de su colega Blondel. Aunque nunca estuvo relacionado directamente con la Academia, sí que asistía a sesiones como invitado, y fue en 1644 cuando recibió el encargo por parte de Colbert para realizar una traducción comentada de la obra de Vitruvio. Su procedencia próxima a las ciencias naturales –al igual que Fréart de Chambray–, no supuso un impedimento para la redacción de dos textos adicionales relacionados con la teoría de la arquitectura¹¹², y el consiguiente enfrentamiento personal con Blondel. Algunos historiadores matizan lo irónico que resulta que un encargo de la Academia desencadenase toda una revolución de la estética arquitectónica, desarrollada a través de unos comentarios a pie de página.

¹¹¹ François Blondel (1617-1686) dictó varias conferencias que fueron editadas en cinco partes diferenciadas desde 1675 hasta 1683. Debido a su condición, el texto no se configura de manera sistemática sino más bien como un manuscrito.

¹¹² Claude Perrault (1613-1688) escribió *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en français* en 1673, *Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve* en 1674 y *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens* en 1682.

Perrault es el representante en este terreno de la “nueva ciencia” de la que hablábamos al comienzo de este capítulo, y por lo tanto el acercamiento a la arquitectura se produce de manera crítica. Existirá en su pensamiento un enfrentamiento a la autoridad y una conciencia de progreso basada en el establecimiento de nuevas normas y criterios. El conocimiento personal de John Locke, -al cual nos remitiremos posteriormente-, y su empirismo cognoscitivo apoyan esta tesis.

El corpus fundamental de su obra se basa en el establecimiento de sus dos conocidos tipos de belleza, también denominados principios:

Toda la arquitectura tiene como fundamento dos principios, de los cuales uno es positivo y el otro arbitrario. El fundamento positivo es el uso y la finalidad útil y necesaria para la cual ha sido construido un edificio, tales son la solidez, la salubridad y la comodidad. El fundamento que yo llamo arbitrario es la belleza que depende de la autoridad y de la costumbre; aun cuando la belleza en cierto sentido también se basa en un fundamento positivo, que es la conveniencia razonable de la adecuación que cada parte posee en relación con el uso al cual está destinada.¹¹³

Bajo la denominación de principio positivo se engloban ahora las categorías no estrictamente estéticas de Vitruvio, y por primera vez aparece un concepto estético ligado al uso, la tradición o las costumbres. En efecto, las proporciones para Perrault, por no ser fruto de las leyes de la naturaleza, no pueden establecerse con un sentido estrictamente normativo, y serán relativizadas como categoría de conocimiento empírico. No hay que olvidar que Perrault define la simetría dividiendo en dos el término hasta ahora utilizado: por un lado como concepto moderno, es decir como “relación que tienen los lados derechos con los izquierdos, y las partes de arriba con las de abajo”, calificando ésta como una parte importante de la belleza



figura 64: Claude Perrault. Comentario a Vitruvio. Frontispicio.

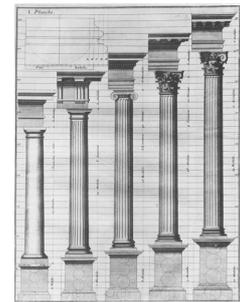


figura 65: Claude Perrault. Ordonnance des cinq espèces de colonnes. Evolución de los cinco órdenes.

¹¹³ C. PERRAULT, *Les dix livres* (1684), página 12, nota 13. Citado en H-W KRUF, op. cit., página 175

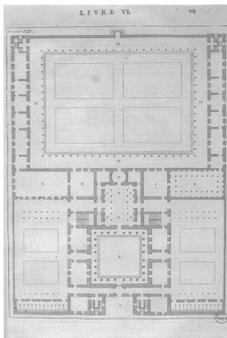


figura 66: Claude Perrault.
*Los diez libros de
arquitectura de Vitruvio.*



figura 67: Claude Perrault.
*Los diez libros de
arquitectura de Vitruvio.*

positiva, y por otro, el ligado a su tradicional interpretación, el de las proporciones, que introducirá en la belleza arbitraria. La suma del conocimiento de ambas bellezas será prueba de *bon goût* (buen gusto), mientras que, aquellos arquitectos que solo manejen la belleza arbitraria tendrán únicamente *bon sens* (expresión equivalente a sentido común).

Perrault suprime de esta manera el fundamento estético-normativo de la teoría de las proporciones. La influencia de sus tesis verá la luz a lo largo del siglo siguiente, aunque entre sus contemporáneos fue casi siempre ignorado o rechazado. Sin embargo, el pensamiento del arquitecto francés supone un punto de inflexión importante en la historia de esta teoría, y son muchos los críticos y estudiosos del arte que lo citarán a la hora de situar el comienzo de la edad moderna en este arte¹¹⁴. La teoría arquitectónica francesa, no obstante, quedará relegada a una concepción racional del clasicismo. Se desatará por primera vez la duda de las afirmaciones absolutas, y con la razón se pretenderán unos fundamentos matemáticos y geométricos que irán poniendo en duda el código clásico, como simple reflejo de la tradición antigua.

Pero si existe una teoría de la arquitectura italiana completa de finales del siglo XVII, ésta es sin duda la de Guarino Guarini. Su tratado de arquitectura, publicado tras su muerte ya en el siglo siguiente, demuestra una sistematización y esquematización de las reflexiones poco frecuente en la época aquí analizada. Conocedor de todos los estudios mencionados y de las ideas filosóficas del momento, fue también un estudioso de los textos clásicos¹¹⁵.

¹¹⁴ Sobre el concepto de modernidad en el arte y la filosofía, véase la introducción al segundo bloque. Como ejemplo de la importancia de las ideas de Perrault, confróntese lo expuesto con W. TATARKIEWICZ, op.cit., páginas 243 a 247, o con la calificación de "premoderno" que le otorga JUAN CALDUCH en *Temas de composición arquitectónica. Número 1: Modernidad y arquitectura moderna*. Editorial Club Universitario, Alicante 2002.

¹¹⁵ Guarino Guarini (1624-1683) fue teólogo, filósofo, matemático y arquitecto. Su obra teórica es extensa en todos los campos y la práctica arquitectónica

Architettura civile se compone de cinco tratados diferenciados con una estructura sencilla y clara; el primero aborda temas generales de la arquitectura tanto materiales como intelectuales, los dos siguientes desarrollan los trabajos de la arquitectura relativos a la planta o al alzado respectivamente, y los dos últimos se dedican únicamente a la geometría proyectiva y métrica desde un punto de vista exclusivamente teórico. Todo ello se acompaña de breves introducciones, observaciones, y láminas gráficas. Se advierte fácilmente como la geometría ocupa un lugar primordial en su procedimiento de proyectación¹¹⁶.

Guarini entiende que la arquitectura es ciencia y reconoce su dependencia de la matemática como forma más pura del pensamiento racional, pero apoya rápidamente este discurso en la validez de la experiencia para determinar si algo ofende o no al gusto, y por lo tanto las normas de la Antigüedad dejan de tener carácter vinculante pudiendo ser abandonadas, cambiadas o reinventadas. En la primera página de su tratado, y en el primer capítulo del mismo, aparecen las siguientes afirmaciones:

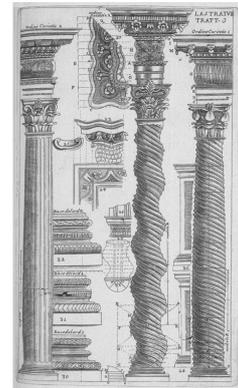
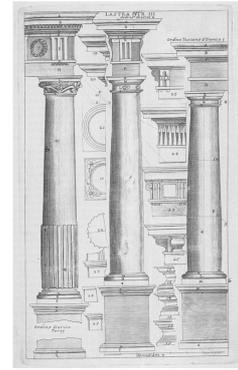
La arquitectura tiene derecho a corregir las reglas de la Antigüedad e inventarse otras nuevas.

Aunque la arquitectura depende de las matemáticas, no deja de ser un arte de seducción cuyo propósito no consiste en desbaratar la mente por unos motivos sólo relacionados con la razón.¹¹⁷

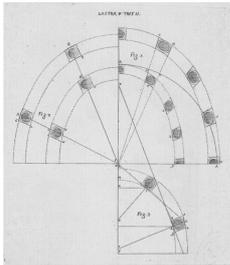
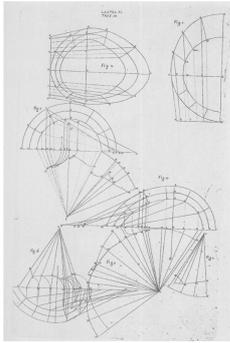
le permitió viajar considerablemente. Conocía la situación teórico-arquitectónica francesa, así como los escritos recientes de John Locke. Se le considera por lo tanto conciliador de las teorías de la arquitectura italiana (tradición fundada por Vitruvio y Alberti) y francesa (avances de la filosofía y las ciencias naturales) de su época.

¹¹⁶ No deja de ser curiosa su clasificación de los trabajos en planta o alzado. Si hasta ahora los textos teóricos desarrollaban sus partes en función de la temática edilicia tratada –edificios públicos, privados, religiosos...– ahora un mismo edificio se divide según la proyección desde la que se trabaja; replanteos, nivelación y composición de los espacios en planta, frente a puertas, arcos, molduras y órdenes en alzado.

¹¹⁷ Citado en AA.VV., *Teoría de la arquitectura*, Editorial Taschen, Köln 2003, páginas 128 y 130.



figuras 68 y 69: Guarino Guarini. *Architettura civile*. Órdenes dórico y corintio



figuras 70 y 71: Guarino Guarini. *Architettura Civile*. Métodos geométricos

Esta concepción de la arquitectura, junto con las claras influencias vitruvianas y albertianas, le llevan a dos consecuencias bastante evidentes; un relativismo estético combinado con un racionalismo funcional. Habla de arquitectura ligada a la comodidad, los costes, la seguridad y la utilidad, llegando a afirmar que un edificio es feo cuando es incómodo. Pero también justifica en los sentidos el uso de las proporciones a lo largo de la historia, y entiende el gusto como criterio de valoración. En definitiva, las reglas fijas pueden ser sustituidas por unas normas flexibles que permitan al arquitecto modificar cánones y formas dentro de unos límites establecidos por la norma convencional, que resultará ser el juicio estético del espectador culto. Citaremos aquí una frase que será recordada y comentada en nuestro próximo bloque:

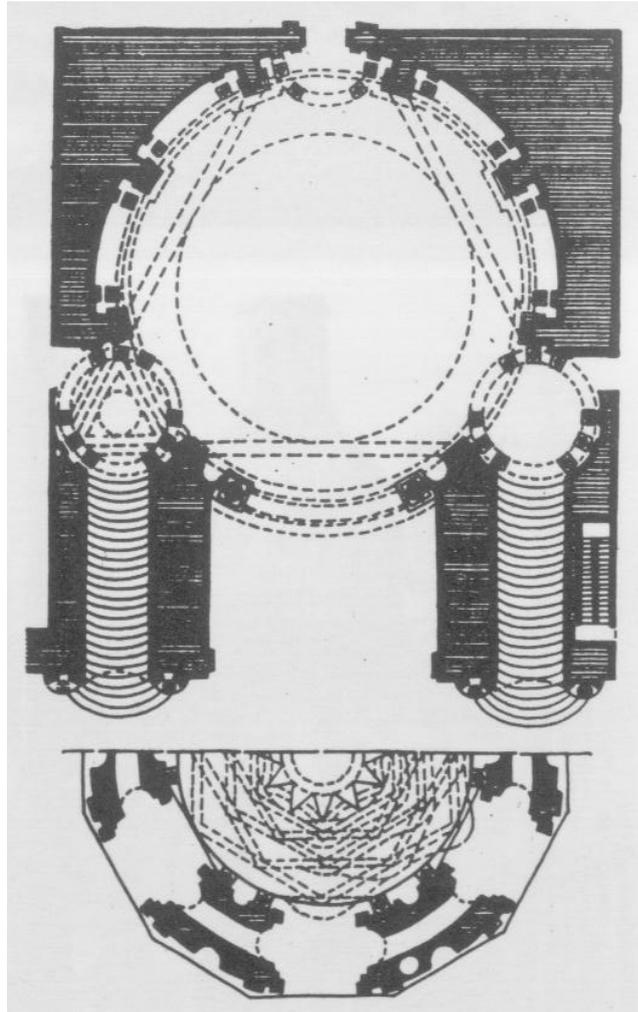
*La arquitectura debe ser un arte que agrade a los sentidos, y no debe estar dominada por la razón.*¹¹⁸

¹¹⁸ GUARINO GUARINI, *Architettura civile*. Citado en E. KAUFMANN, op.cit., página 115

Los planteamientos de Guarini son fruto de la postura “bisagra” entre el viejo mundo renacentista y barroco, y el nuevo mundo del empirismo, el pensamiento científico y el psicologismo, y la comprobación necesaria de estas afirmaciones debe trasladarse a la práctica profesional. Encontramos pues en las obras de Guarini en Turín, pertenecientes a la etapa más fecunda de su vida¹¹⁹, el síntoma de reflexión y convencimiento de los argumentos expuestos en este capítulo. Concretamente, en los ejemplos de Santa Sindone y San Lorenzo de Turín, podremos analizar cómo la elección de las formas arquitectónicas, su disposición, y su materialización son el resultado de un fuerte cambio de pensamiento con respecto al sistema clásico del siglo anterior, cargado a su vez de gran creatividad e intencionalidad.

La capilla de la Santa Sindone, construida precisamente para albergar dicha reliquia (el Santo Sudario), fue proyectada hacia 1667. Consta de un cuerpo cilíndrico sobre el altar de la catedral al que se accede desde sendas escalinatas laterales, quedando así comunicado con la planta noble del palacio ducal. Haciendo honor al contenido del tratado de Guarini, cualquier descripción de esta obra pasa por un conocimiento previo de la geometría. Tres grandes arcos dividen el espacio circular sosteniendo pechinas que configuran el arranque de la cúpula. El cascarón es un conjunto de nervaduras cuya repetición y disminución progresiva enfatizan el efecto ascensional de la misma, aligerado por las múltiples aberturas laterales. En realidad, las primeras nervaduras van de centro a centro de los seis arcos del tambor, y se repiten hasta seis veces, girando cada vez sesenta grados exactos.

¹¹⁹ Los últimos diecisiete años de la vida de Guarini trascurrieron en Turín, como ingeniero ducal de Carlo Emmanuelle II de Saboya. Anteriormente se había iniciado en la práctica profesional en su ciudad natal Módena (colaboración en la iglesia de San Vincenzo), en Mesina (iglesia de los padres Somaschi y fachada de la iglesia dell'Annunziata), París (Sainte Anne la Royale), Lisboa (Santa María de la Divina Providencia) y Praga (Santa María de Altötting).



figuras 72 y 73: Guarini. Capilla de la Santa Sindone. Planta y cúpula.

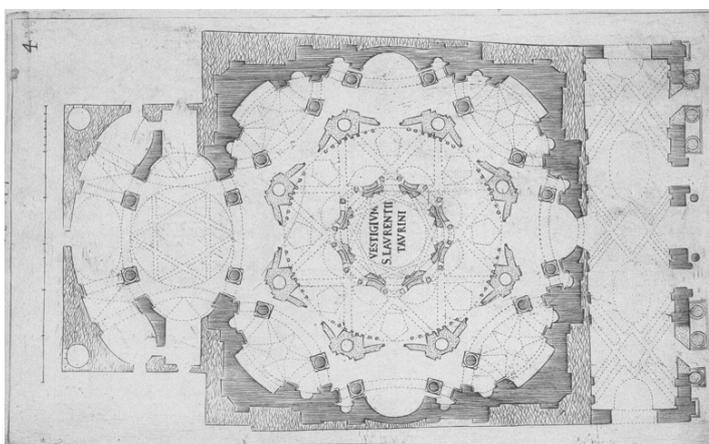
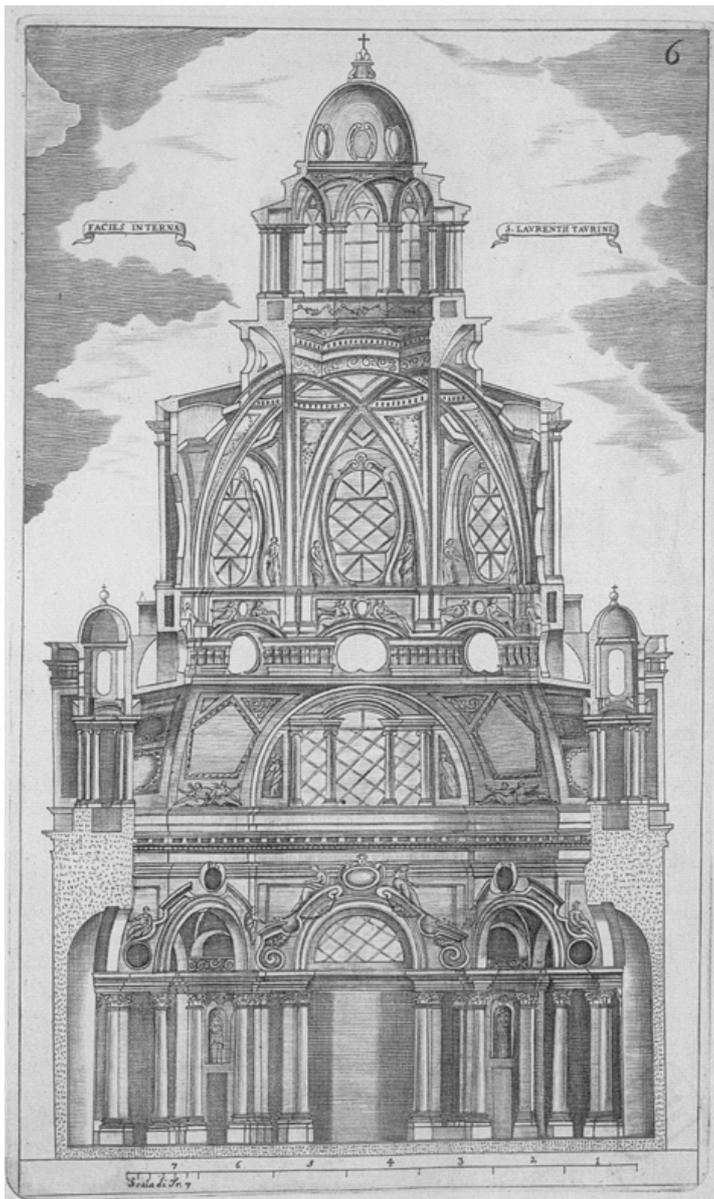
En la iglesia de San Lorenzo, también los arcos y los juegos geométricos con éstos efectuados, se convierten en la materia prima de la proyectación. El edificio se encuentra “camuflado” dentro del conjunto ducal de la plaza de Castello, pero el interior vuelve a recrear efectos sorprendentes. Ideada hacia 1666, aunque construida posteriormente a la capilla de la Santa Sindone, la iglesia parte de un octógono en planta, donde cada uno de sus lados se desdobra en dos curvas, una cóncava y otra convexa. De esta manera se obtienen capillas en todo el perímetro a excepción de la entrada y el altar en forma de óvalo, que aparece como un suplemento formal. Sobre toda esta complejidad espacial, se levantan cuatro arcos que configuran las pechinas de las que parte la cúpula. Ésta, formada de nuevo por ocho nervaduras que se entrecruzan, dejan en la parte superior un octógono que servirá de base a la linterna.

Habiendo advertido cómo la rica y complicada concepción espacial de las cúpulas de Guarini se fundamentan sobre un conocimiento sin embargo sencillo, la matemática, estudiemos ahora la función y simbología que esconden estas formas y veamos después el porqué de esta combinación. Según las fuentes consultadas, los tres arcos sobre los que apoya la cúpula de la Santa Sindone podrían tener su equivalencia en la Santísima Trinidad, y el agudo contraste tonal entre el mármol negro de la parte inferior y la eclosión lumínica de la parte superior recordarían el duelo de Viernes Santo y la Resurrección. Se simboliza así el cielo y la tierra, en su relación vertical desde el nivel del suelo, en cuyo centro se encuentra la reliquia. En San Lorenzo, el propósito del proyecto es menos evidente, y se trata sin embargo de un edificio que ha de permitir el culto. Éste es seguramente el motivo para marcar una cierta axialidad entre el altar independiente y el acceso.

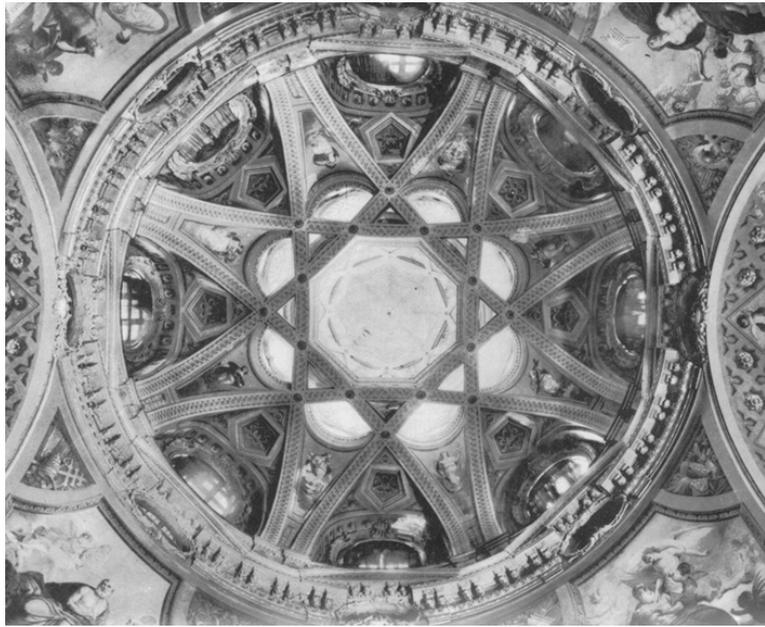
En cualquier caso, ambas cúpulas esconden en su composición formal una componente escenográfica

derivada de su función, pero al mismo tiempo, muy acorde al gusto de la época. No habría que olvidar aquí que Guarini aprendió de sus maestros Bernini y Borromini, y que para todos ellos los términos movimiento, expresión o fuerza estaban presentes en sus obras. Sin embargo, en el arquitecto de Módena, se da una característica especial: la sistematización de esta expresividad mediante la geometría.

Este proceder resulta completamente lógico en el momento de crisis en el que nos encontramos. Las obras analizadas responden a la situación teórica descrita. Ni en San Lorenzo ni en la Santa Sindone se está utilizando el lenguaje clásico como herramienta proyectual. Tan solo quedan de éste ciertos resquicios esquemáticos heredados del pasado sobre los que se apoya la verdadera génesis del proyecto: la capilla e iglesia de planta centralizada y rematada con cúpula son espacios ensayados desde el primer renacimiento. Por otro lado, es evidente que la herencia formal está todavía presente en ciertos elementos: columnas, capiteles, entablamentos... Pero la esencia del proyecto se basa en algo ajeno a todo esto: la búsqueda de nuevas reglas se hace necesaria para una arquitectura en decadencia. Y Guarini, con una amplia formación en las nuevas ciencias, encuentra que los desarrollos de la matemática y la geometría pueden ofrecer la seguridad que antes otorgaba la normatividad clásica. En este sentido, se ha generado una traslación en el empleo de los conocimientos: ante la falta de validez de un sistema autoritario, el arquitecto buscará remplazar las anteriores reglas por otras que le permitan mayores grados de libertad.



figuras 74 y 75: Guarini. Iglesia de San Lorenzo. Planta y sección.



figuras 76 y 77: Guarini. Iglesia de San Lorenzo. Cúpula y vista interior.

Como ya avanzábamos al principio de este capítulo, las teorías y los ejemplos anteriormente expuestos responden a un cambio de actitud más amplio que el estrictamente arquitectónico. El pensamiento humano, a lo largo del presente siglo, ha tomado una nueva dirección y de manera acelerada surgen nuevas reflexiones filosóficas, a caballo entre una visión científica práctica y una ideología todavía clerical y escolástica. Racionalismo y Empirismo serán las dos grandes doctrinas que tendrán influencias determinantes en todo el pensamiento posterior y ambas se ocuparán abiertamente del problema del conocimiento hasta el punto de ser consideradas “madres” de la gnoseología o la epistemología¹²⁰. Se abordarán así tres preguntas claves para el desarrollo de las teorías del arte: el dualismo objeto-sujeto, el origen del conocimiento (sus fuentes), y las clases del mismo (procedimientos).

Las grandes transformaciones, como siempre, llegan por la vía del pensamiento, y los filósofos dan fechas de comienzo y finalización a lo que llaman “revolución científica”. Si veíamos como los inicios de la filosofía se planteaban el paso de la pluralidad a la universalidad y encontraban en la Naturaleza la razón de ser de las cosas, esta época marcará un nuevo entendimiento de la concepción del medio físico. Desde que en 1543 Nicolás Copérnico publicase *Sobre la revolución de los orbes celestes*, y hasta que en 1687 Isaac Newton hiciese lo propio con su obra *Principios matemáticos de la filosofía natural*, ocurrieron una serie de cambios en el terreno del pensamiento humano que consiguieron derrotar la creencia aristotélica contemplativa del mundo, aceptada durante casi dos mil años. La elaboración de un nuevo concepto de saber y de ciencia se debió en parte a los

¹²⁰ Ambos términos, utilizados habitualmente como sinónimos de la teoría del conocimiento, tienen en origen ciertas diferencias. La gnoseología aparece como léxico en el siglo XVII y es la reflexión filosófica sobre la posibilidad, origen, naturaleza, justificación y límites del conocimiento. Su equivalente, referido al conocimiento científico, es la epistemología, cuyo significado etimológico es “estudio del conocimiento”, o “estudio de la ciencia”.

nuevos descubrimientos, pero también a una nueva teoría de la ciencia que desembocó en un modelo interpretativo de la realidad, susceptible de reproducir los acontecimientos físicos. Si antes la tradición epistemológica centraba su objeto de estudio en aquello que era inmutable y eterno –las formas y esencias universales–, ahora la ciencia era experimental y el origen del conocimiento, los fenómenos.

Descartes, Spinoza y Leibniz, máximos exponentes del racionalismo, configuran una visión general del mundo y del conocimiento, armoniosa, ordenada, racional, geométrica y estable, basada en el pensamiento metódico¹²¹, la claridad de ideas y la creencia en la estabilidad de las ideas. El empirismo por su lado, representa un punto de vista dinámico, cambiante, interesado por la utilidad del saber, innovador en teorías del conocimiento y de la sociedad. Sus principales representantes, Locke, Berkeley, y Hume¹²² firmarían las dos siguientes afirmaciones; la no existencia de las ideas innatas¹²³ y la procedencia del conocimiento de la sensación, o de la experiencia interna o externa. El conocimiento se inicia a través de la experiencia y ésta es necesaria para su justificación. Las obras de estos autores recogen las oposiciones a la rigidez de las tesis cartesianas, y afirman lo sensorial como universo válido en sí mismo.

Con respecto a las cuestiones de la dualidad objeto-sujeto, y sus consecuencias derivadas desde el terreno

¹²¹ La duda metódica de Descartes (1596-1650), o el *more geométrico* de Spinoza (1646-1716) son métodos deductivos de razonamiento a partir de axiomas y postulados que aspiran a la certeza absoluta de las cosas.

¹²² Locke (1632-1704), Berkeley (1685-1753), y Hume (1711-1776), jamás trasladaron sus ideas al terreno de la teoría del arte, aunque sus obras fueron estudiadas en los diferentes ambientes artísticos con una clara repercusión. Los precursores de este pensamiento son Francis Bacon (1561-1626) y Hobbes (1588-1679); el primero destaca la necesidad de recurrir a la inducción y a la observación para hacer ciencia, y el supuesto del segundo –racionalista en algunos planteamientos– de que “todo es cuerpo” no permite comenzar y justificar el conocimiento si no es a partir de la sensación.

¹²³ Término acuñado por Descartes para designar aquellas ideas que no se adquieren con la experiencia sensorial, son conceptos aprendidos a priori. Este argumento fue duramente criticado por Locke con su principio empirista de “nada hay en el entendimiento que antes no haya estado en los sentidos”.

epistemológico hasta el artístico, debemos señalar que, tanto el racionalismo como el empirismo están por fin marcando claramente, no ya la existencia de un sujeto, sino la observación del mundo desde esta perspectiva. Descartes fue el primero en afirmar con su “pienso, por tanto existo”, la inmediatez de la propia conciencia y por lo tanto la subjetividad. Y sólo con esta certeza es posible construir toda su estructura de pensamiento. El hombre se definirá como “sustancia pensante”, y este concepto será igualmente utilizado por los empiristas. Por lo tanto, sería absurdo tratar de identificar una u otra doctrina filosófica, en exclusiva, con el nacimiento de la mirada subjetiva. Ambas están indagando en el mismo terreno, aunque con procedimientos o modelos de pensamiento diferentes. Valgan como ejemplo estas dos definiciones y obsérvese, -curiosamente- el orden de los términos utilizados para expresar las actividades intelectuales del individuo:

*¿Qué soy, entonces? Una cosa que piensa. Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente*¹²⁴.

*Una vez suponemos que existe una sustancia en la que subsiste el pensar, el conocer, el dudar, el poder del movimiento, etc., tenemos una noción tan clara de la sustancia del espíritu como la que poseemos del cuerpo*¹²⁵.

Ambos autores están achacando al pensamiento, es decir, a la facultad de generar conocimiento o razonamiento, la esencia de la propia existencia del hombre. De hecho, ciertos escritos sobre historia de la filosofía¹²⁶ no parecen ver tantas diferencias entre el racionalismo y el empirismo, y lo

¹²⁴ RENÉ DESCARTES, *Meditaciones de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur*, 1641. Versión en castellano: *Meditaciones metafísicas*, Ediciones Folio, S.A., Barcelona 2002, página 37.

¹²⁵ JOHN LOCKE, *An essay concerning human understanding*, 1690. Versión en castellano: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Ediciones Folio, S.A., Barcelona 2002.

¹²⁶ AA.VV., *Breu història de la Filosofia*. M.À. CAROD *Capítol IV: El desplegament del racionalisme*. Columna Edicions, S.A. Barcelona 1987, página 84. 2ª edición 1995.

reducen a un problema de proporción: los racionalistas modernos no excluyen la influencia del mundo sensible, mientras que los empiristas jamás negaron las realidades provenientes del sujeto. Cabe recordar aquí, que las primeras expresiones del empirismo se centran en la “fuente” de conocimientos, -la experiencia-, y sólo posteriormente afirman que este origen es el único válido. Éste será el principal punto conflictivo con respecto al racionalismo que apuntará en sus tesis hacia el “procedimiento” mediante el cual se gestan los conocimientos a partir de ideas innatas, y no de las sensaciones. El propio Spinoza reconoce entre sus cuatro formas de conocer, la generalización a partir de la experiencia¹²⁷. Sin embargo, en las mínimas diferencias, algunos autores advierten de sus posibles influencias en el campo artístico del momento:

Descartes fue un moderno poco respetuoso con los sistemas filosóficos del pasado, con Aristóteles o la Escolástica, y un protagonista de la ciencia galileana. Con todo, también deseaba orden y claridad, (...), y acabó encontrando “reglas” y “principios” (títulos de dos de sus más importantes obras) para gobernar, respectivamente, el pensamiento y el universo. De Descartes, y de la entera familia de la filosofía racionalista a que pertenecía, puede decirse que fueron los creadores de un universo “clásico” puesto al día: armonioso, racional, geométrico, en definitiva explicable en términos de las esencias o de la sustancia eternas. Los filósofos racionalistas disputaban acerca del número y de la naturaleza de la sustancia, (...). Pero ninguno de ellos dudaba de la existencia de cierta especie de orden esencial al que debieran referirse todo tipo de fenómenos, cosmológicos, psicológicos o sociales. Igual que el clasicismo, por tanto, el racionalismo -o por lo menos las grandes filosofías racionalistas del siglo XVII- estaba a favor de un sistema de cosas intemporal.

¹²⁷ En su *Tratado sobre la reforma del entendimiento*, Spinoza distingue cuatro maneras de conocer: 1) la que nos llega pasivamente por el uso del lenguaje; 2) la que obtenemos activamente generalizando a partir de la experiencia (inducción); 3) el que adquirimos con inferencias del efecto a la causa o del universal al particular (deducción imperfecta), y 4) el que logramos intuyendo la esencia o la causa de una cosa (deducción perfecta). Éste último será el conocimiento adecuado, que parte de ideas innatas y evidentes.

Esta intemporalidad no es tan clara en el empirismo, esta otra corriente importante de la filosofía del siglo XVII, o en la tendencia opuesta al clasicismo, el "barroco". Al barroco le complacían las curvas, el movimiento, la tensión, los efectos espaciales expansivos -en una palabra, el dinamismo-, como puede verse en los grandes templos de Bernini y Borromini en Roma. Como hemos visto, tanto el empirismo como su aliada la ciencia experimental eran igualmente dinámicos, por lo menos en lo tocante a su concepción del conocimiento.¹²⁸

Parece indudable la repercusión de las maneras de presentar el hecho cognoscitivo en las diferentes teorías artísticas. Si el arte se estaba preguntando cuáles eran los modelos a seguir, buscaría también cómo conseguir éstos, y en consecuencia se dejaría influir por el pensamiento filosófico del momento.

Y en este punto podemos retomar las reflexiones planteadas por el enfrentamiento Blondel – Perrault. Sistemática y dualidad estética son dos concepciones que chocan entre sí. Blondel se sitúa entre los personajes de la corte de Luis XIV, con una concepción del desarrollo basado en la creciente perfección, y bajo la clara influencia del academicismo donde reinaba la razón cartesiana. Frente a autores anteriores, considera que las posibilidades de la arquitectura no acaban en la Antigüedad, y que es posible reinventar nuevas formas. Pero, como buen academicista, estas formas deben estar sujetas a ciertas normas que la justifiquen¹²⁹. Se acaba combinando en este caso el pensamiento progresista con la estética normativa. Y esta necesidad de sistematizar es probablemente fruto de un procedimiento mental racionalista que otorga seguridad en las conclusiones derivadas de un pensamiento metódico y estructurado.

¹²⁸ FRANKLIN L. BAUMER, *Modern European Thought. Continuity and Change in Ideas, 1600-1950*, Collier Macmillan Publishers, Londres 1977, páginas 39-41. Extracto de los textos del *Diccionario Herder de filosofía en CD-ROM*, de los autores Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu. Editorial Herder, Barcelona 1991.

¹²⁹ Recuérdese el concurso convocado por Colbert en el seno de la Academia para la creación de un nuevo orden "francés" con la única limitación de respetar las reglas de las proporciones.

El enfrentamiento de Perrault con Blondel se centró en la teoría de las proporciones aunque detrás se escondían diferencias mayores. Perrault relativizó el uso de los órdenes propugnando una variación de las proporciones siempre y cuando se mantuviese el *bon goût*. Para Blondel existía un desarrollo formal dentro de una teoría de las proporciones constante.

El pensamiento de Perrault era sin duda propio de un liberalismo ilustrado. Simplemente el hecho de tener en cuenta la posibilidad de una belleza no normativa y fundamentada en la costumbre, apoyaba la tesis de un conocimiento adquirido del mundo sensible, de aquello que vivimos según la situación geográfica y el enclave social del que participamos. Para Perrault sí existía un conocimiento empírico, y éste pasaba a ser además un elemento necesario en el proceso arquitectónico. Las consecuencias de este planteamiento tendrán mucho más éxito en el siglo siguiente, cuando el gusto adquiriera un carácter subjetivo.

Con el estudio de ambos autores estamos asistiendo a un primer estremecimiento en la historia del pensamiento clásico. Advertimos, en los primeros capítulos de este trabajo, que éste se caracterizaba por su racionalidad, entendida a partir de unas reducciones numéricas y un establecimiento de un lenguaje formal pero contemplamos ahora una cierta relatividad en el postulado de estas relaciones que obedecen a una nueva manera de entender la razón. Ésta se concretará como “cualidad de la mente humana” o “facultad de generar conocimiento”, y así se introducirá al sujeto en el cuadro de toda actividad intelectual. Esta argumentación resulta de vital importancia para comprender las divergencias que a partir de este momento se darán en el panorama arquitectónico.

Conclusiones

Antes de proceder a una descripción de la situación que el transcurso del siglo XVII al XVIII nos ofrece dentro del panorama de las teorías arquitectónicas, recapitularemos primero las ideas más importantes de las conclusiones que hasta el momento hemos ido extrayendo.

En la Antigüedad, el sujeto “como ente que conoce” no existe en la teoría artística. Podríamos casi afirmar que lo que no existe es la propia teoría. El arte es imitación de la naturaleza, copia de un mundo que a su vez es apariencia del real (Platón). Las cuestiones sobre el conocimiento ya se plantean, se distingue entre conocimiento racional y sensorial, e incluso se reconoce la experiencia como fuente de conocimiento con carácter intuitivo (Aristóteles). Pero el proceso de abstracción que tiende hacia la universalidad, triunfa en la obtención de un mundo ordenado y estable. Y si la arquitectura hasta el momento no gozaba de la categoría artística que permitía su “normalización”, será Vitruvio quien realice esta traslación. Combinando las enseñanzas prácticas con el establecimiento de unos valores teóricos basados precisamente en las premisas de la razón, -las proporciones y las relaciones causales-, se sientan las bases de un conocimiento objetivo¹³⁰. Los grados de libertad del

¹³⁰ *En la filosofía antigua el sujeto del conocimiento se ha identificado habitualmente con el alma (...) Por objeto de conocimiento se ha tomado siempre una realidad autosubsistente e independiente del cognoscente (...)*

sujeto en el proceso proyectual se reducen de esta manera al mínimo.

Con la filosofía escolástica, en el momento en que se supera el concepto de mimesis de la naturaleza, la dualidad objeto-sujeto podría haber tomado cierta relevancia. Sin embargo esta operación no hace más que trasladar el objeto artístico del mundo exterior al interior del artista, como consecuencia de la mirada trascendente del sujeto. Se dejan sin definir de nuevo las claves principales del conocimiento que afectan al problema de la creación.

La idea de universalidad en la concepción de sistemas que diesen explicación a los fundamentos artísticos de los siglos XV y principios del XVI, supuso una regresión hacia la Antigüedad en la evolución del nacimiento de una posible teoría del conocimiento. El naturalismo y el humanismo, se convirtieron en las armas para proclamar un arte basado en el conocimiento objetivo, donde el orden y la perfección seguían ligados a una naturaleza siempre encorsetada por el mundo pitagórico. Se produce un asentamiento del conocimiento racional, cuya manifestación se refleja en el establecimiento de normas y leyes de los diferentes tratados.

La creciente tendencia hacia la multiplicidad de modelos, y las progresivas aportaciones de individualidades que van trasgrediendo el dogmatismo en la práctica artística a lo largo del siglo XVI, no tienen sin embargo un reflejo claro en el terreno teórico. Una característica de este pensamiento racional se advierte en la multitud de escritos teóricos dirigidos incluso a no eruditos en materia arquitectónica. La finalidad didáctica y la voluntad de recoger todas las experiencias con el objetivo de reagruparlas en un sistema

En ambos casos la objetividad del conocimiento quedaba garantizada por la referencia del sujeto-alma a una realidad que la trascendía por completo. En el reflejo o en la apropiación de esa realidad autosubstante encontraba el conocimiento el fundamento de su verdad. J. MUÑOZ y J. VELARDE, Compendio de epistemología, op. cit., página 546.

estable garantizan, no obstante, la supervivencia del clasicismo.

Ya en el siglo XVII, un nuevo concepto de ciencia provoca una pregunta fundamental en el terreno artístico: su propia finalidad. Es entonces cuando la sujeción a las normas históricas empieza a combinarse con un enfoque hacia lo sentimental. Gracias al empirismo se consigue entender el conocimiento desde la perspectiva del sujeto, y éste empieza a formar parte del mundo creativo, aunque sólo desde el punto de vista de ciertos precursores teóricos.

A partir de este momento se abrirá un abanico de argumentaciones teóricas que coexistirán todas a lo largo del setecientos. Los cambios sustanciales en el pensamiento humano señalados en el capítulo anterior, influirán de manera decisiva en el terreno de las teorías artísticas hasta el punto de cerrar una gran etapa en el campo de la arquitectura. En efecto, son diversos los autores cuyas obras enfatizan los años anteriores y posteriores a 1750 y señalan el final de la intención de universalidad en el uso del repertorio formal de la antigüedad clásica. Retomaremos este tema con sus consiguientes justificaciones en la introducción del segundo bloque de este trabajo.

Recuérdese también cómo, en los primeros párrafos de este texto, conveníamos que una de las características fundamentales de la definición del término “tradición clásica”, era la consideración objetiva de la belleza. Con el claro antecedente de las posiciones antagónicas representadas por François Blondel y Claude Perrault, los valores subjetivos y las justificaciones culturales y sociales chocarán y se combinarán con un lenguaje clásico todavía existente, para ofrecer un camino teórico fragmentado y divergente. De manera certera, se puede afirmar que las exposiciones debatidas durante el periodo del clasicismo aúlico francés, a partir del reinado de Luis XIV, determinaron

la teoría y práctica arquitectónica en el resto de los países europeos.

Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Oliveras, describen en las sucesivas presentaciones de los primeros capítulos de la obra "*Textos de Arquitectura de la Modernidad*"¹³¹ una visión de conjunto del panorama teórico arquitectónico que reformuló la tradición clásica ante el surgimiento de acontecimientos significativos en el terreno del arte, la filosofía o la política. Según los autores, el clasicismo más o menos estable hasta finales del siglo XVII, es atacado por tres frentes diferentes: el agotamiento del lenguaje, la valoración del racionalismo y las necesidades de una sociedad civil cada vez más evolucionada.

A pesar de una cierta continuidad en las experiencias formales de la producción arquitectónica, se podría decir que el clasicismo como lenguaje deja de tener un valor cualificador y pasa a tener un significado próximo a intenciones políticas e interpretativas. La obra de arquitectura que hasta el momento se podía analizar desde un cuadro unitario en el que la relación entre arquitectura y sociedad era inamovible, comienza a verse influida por cambios ajenos a este marco. Leonardo Benevolo llega a afirmar al cierre de su extensa *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*:

*La diseminación y disipación del patrimonio figurativo clásico, aún no afirmado ideológicamente, se consume estadísticamente. Por primera vez en el setecientos, la intencional universalidad del clasicismo se encauza en difusión mundial, aunque precisamente ahora esta universalidad se muestre incompatible con la unidad. De los hechos, pues, más que de las especulaciones teóricas, procede la crisis que los tratadistas de la segunda mitad del XVIII harán explícita.*¹³²

¹³¹ P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Editorial Nerea, Madrid 1994. 2ª edición de 1999.

¹³² L. BENEVOLO, op. cit, página 1297

Hemos visto también cómo la transformación que sufre el término “razón”, en el terreno de la filosofía, supone un giro en el desarrollo del cometido de este trabajo. La creciente valoración de la aportación de la subjetividad será uno de los factores más importantes que determinarán la teoría del arte en general y su traslado a la arquitectura fomentará parámetros como la sensibilidad o la respuesta emotiva. Y estas ideas, que derivarán del empirismo inglés dentro de los primeros estadios del pensamiento ilustrado, se opondrán a un racionalismo cartesiano que buscaba una reformulación de conceptos como consecuencia de la declaración de autonomía y universalidad de la razón. El mecanicismo resultante del establecimiento de un orden sistemático en el saber y de una concepción de la naturaleza sometida a leyes inmutables, no tolera ningún tipo de magia o encanto.

Por otro lado, las transformaciones económicas y sociales que desembocan en la revolución industrial, y que determinan los modos de producción, con el consiguiente abandono progresivo de la artesanía hacia la manufactura, influyen sin duda en las nuevas configuraciones de los marcos profesionales. En el llamado “siglo de las luces” se pretende elevar la arquitectura a la categoría de disciplina científica, separándola así de los nuevos ámbitos de conocimiento que van surgiendo. Francia por la vía institucional, e Inglaterra por el camino de una economía liberal, fueron los primeros países en los que se manifestó la creciente necesidad de una especialización de los diversos sectores de la construcción. En la primera mitad del setecientos se distinguen ya del oficio de arquitectura civil, los de ingenieros militares, de caminos y puentes o hidráulicos. Esta escisión entre arte y técnica¹³³ -o entre

¹³³ Si bajo el reinado de Luis XIV se fundó en 1671 la *Academia de Arquitectura*, Luis XV fundó el *Corps de Ponts et Chaussées* en 1715. En 1740, 1747 y 1748 surgieron la *École des Arts* (Bellas Artes), *École de Ponts et Chaussées* (Ingenieros civiles) y *École de Mézières* (Ingenieros militares), respectivamente. Aún hoy en día las escuelas de arquitectura francesas dependen de las facultades de Bellas Artes y no de las Escuelas Politécnicas.

consecución de la belleza y construcción- supuso una ruptura problemática entre la concepción y la materialización de la obra arquitectónica cuyas consecuencias estallarán en los siglos venideros.

Resulta comprensible afirmar, después de esta exposición de variados y diversos sucesos, la ramificación resultante en el terreno de la teoría arquitectónica que, como siempre, estará contagiada por el temblor acontecido en los cimientos de la nueva ciencia filosófica; la filosofía del arte o estética.

A partir de este momento veremos cómo cohabitarán los intentos de definir unos nuevos fundamentos teóricos que den sentido al todavía existente lenguaje clásico con una creciente estética psicologista y sensualista, o cómo las nuevas bases conceptuales se dirigirán hacia el papel técnico-constructivo de la arquitectura o la visión desarrollista de la histórica.

También en el terreno de la práctica arquitectónica, -y aunque sólo sea con los escasos ejemplos aportados-, hemos podido vislumbrar los cambios acontecidos. En el Panteón asistimos a una combinación de piezas volumétricas fruto de la tradición griega y romana, y al servicio de un programa particular. La articulación de las partes se resuelve con un tercer volumen que debe ceñirse a las leyes proporcionales que las otras dos le imponen, y el óculo acabará rematando una transición exterior-interior donde una secuencia axial se convierta en espacio centralizado. Casi quince siglos después, en Rímini y Mantua, la elección del repertorio formal romano se convertirá en la base epistemológica que proporcione a Alberti la garantía de las leyes inmutables. Las dificultades encontradas en el manejo de las mismas se superan gracias a la experiencia (proceso prueba-error), convirtiéndose así el proceso creativo en el propio de un pensamiento racional clásico. El concepto de imitación y el establecimiento de una teoría de las proporciones se suman para convertirse en

categoría estética. Ya en Il Redentore se advierte un virtuosismo en el manejo del sistema; la elección volumétrica de las partes, sus proporciones y articulaciones se resuelven en perfecta concordancia a las leyes proporcionales. Las soluciones dejan de tener una estricta referencia a los primeros modelos de la antigüedad, lo que confiere mayor libertad en el proceso selectivo. En las cúpulas de Guarini se reducen al mínimo las argumentaciones formales imitativas pero aparece con más fuerza que nunca una base cognitiva fundamentada en la matemática como transformación de las antiguas proporciones.

En esta búsqueda de herramientas cognitivas empleadas en el proceso proyectual, observaremos una primacía de la objetividad, –frente a unos valores subjetivos obviamente siempre existentes–, no sólo en la consecución de los resultados, sino en la enunciación teórica de las mismas. Por lo tanto, y cerrando así la primera discusión argumentada en la introducción de este bloque, podremos concluir aquello que ya avanzábamos. La tradición clásica se caracteriza por su continuidad en la actividad representativa, por su lenguaje formal y contenidos, por su concepción espacial,... y también por unos conocimientos arquitectónicos homogéneos, objetivos y definidos a priori (concepto de imitación y leyes proporcionales), aunque no exentos de transformación. Sólo la irrupción en escena de la consideración del sujeto será capaz provocar una fuerte transformación.

II. NACIMIENTO DE LA MODERNIDAD

Introducción

Modernidad en el conocimiento arquitectónico

Iniciamos con este título una etapa de cambios que no sólo se corresponden con la faceta arquitectónica desarrollada en este trabajo, sino también y fundamentalmente con las grandes revoluciones del pensamiento humano. Abarcaremos aquí la revisión de dos sólidos siglos, el XVIII y XIX, que sentarán posteriormente las bases teóricas del recién finalizado siglo XX. Y dentro del cuadro comparativo entre teoría arquitectónica –como caso concreto de una teoría estética más amplia- y teoría del conocimiento, nos adentraremos en un intenso periodo en el que se produce con más fuerza que nunca, una clara exaltación de los valores subjetivos dentro del proceso creativo, hasta el punto de ser considerados como un elemento más de conocimiento dentro las teorías artísticas. Al mismo tiempo, la nueva concepción de la racionalidad y la clara confianza en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, ayudarán a consolidar un pensamiento lógico y estructurado, cuya repercusión en las artes será la voluntad de trasladar los procesos ordenados al campo de la creatividad.

Todos estos fenómenos revertirán en una práctica de la arquitectura casi desorientada, donde los autores irán buscando más que nunca un sistema en el que apoyarse. Éste, por no estar claramente formulado, será objeto de hibridaciones formales e históricas, denominadas por los

diferentes críticos, historicismos griegos, romanos, medievales, renacentistas... o simplemente eclecticismos. Podríamos afirmar que, si durante los cuatrocientos años anteriores, los arquitectos habían tenido un guión al cual atenerse, durante los próximos doscientos se estará escribiendo un texto nuevo.

Por este motivo conviene, especialmente en este segundo bloque, estudiar las diversas argumentaciones desde los múltiples factores que participan en la discusión y, aún bajo el riesgo de quedar excesivamente aisladas las unas de las otras, se procederá a una exposición fragmentada que nos ayude a ordenar el discurso. De nuevo la teoría arquitectónica se convertirá en el hilo conductor, pero esta vez la narración se agrupará bajo el respaldo de las diferentes evoluciones del pensamiento, sin atender al rigor cronológico y geográfico que el anterior apartado nos permitía. Así, los títulos elegidos para esta “casi obligada” clasificación, no estarán exentos de errores, y en muchas exposiciones teóricas se producirán mestizajes de ideologías. Por otra parte, todas compartirán un factor común, -la utilización de un lenguaje formal heredado de la tradición clásica-, en proceso de abandono, que buscará necesariamente una nueva fundamentación.

Pero en esta introducción, la novedad y el quiebro del discurso viene determinada por el término “modernidad”. Éste, en cuanto a su definición y su evolución en el tiempo, sigue siendo objeto de discusión en los foros especializados. En el ámbito de la arquitectura se tiende a señalar mayoritariamente la fecha exacta de comienzo hacia mediados del siglo XVIII. Y según la visión historiográfica de los autores consultados, y los acontecimientos que la desencadenan, se configuran distintas acepciones.

En el prefacio firmado por Ignasi de Solà-Morales a la edición española de la obra *Los ideales de la Arquitectura*

*Moderna: su evolución (1750-1950)*¹, encontramos un atractivo resumen del problema historiográfico del nacimiento de la modernidad. Al parecer, la justificación de este momento se ha tratado más desde la búsqueda de las bases del etiquetado Movimiento Moderno, que desde la asimilación de una ruptura con la tradición clásica anterior². Y con la intención de poner en duda la concepción de novedad que rodeaba a esta arquitectura del novecientos, Peter Collins halla un origen ideológico que resuelve la doble problemática: las arquitecturas de los siglos XVIII y XIX ya no se verán como épocas oscuras y negativas sobre las que se sitúa la positividad del siglo XX, sino que adquirirán su propia identidad, mostrando sus riquezas y polémicas. Con esta argumentación, se ha resuelto un problema de “catalogación” de la práctica arquitectónica de los años que nos ocupan, pero no existe una definición explícita de las características que permitirían la nueva denominación.

Collins justifica entonces su obra con la necesidad de ofrecer una “historia filosófica de la arquitectura”. Si los historiadores de la arquitectura coinciden prácticamente todos en situar la segunda mitad del setecientos como el comienzo de una evolución de las formas arquitectónicas, resulta imprescindible estudiar qué ideales teóricos produjeron estos cambios, proceso que conlleva una revisión histórica del pensamiento humano. Su metodología se aúna de esta manera a los siempre escasos trabajos de visión cultural más amplia en detrimento de aquellos en los que la relación con el objeto se estudia desde términos puramente socio-económicos e históricos.

¹ PETER COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*. Versión en castellano: *Los ideales de la Arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1970. 5ª edición de 1998.

² Obsérvese cómo Benevolo, en su definición de la “historia de la arquitectura moderna acompañada de los acontecimientos contemporáneos enmarcados por sus inmediatos precedentes”, formula rápidamente la pregunta: “¿Hasta dónde conviene retroceder en la cadena de los hechos pasados?” LEONARDO BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Roma y Bari 1985. Versión en castellano: *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974. 6ª edición de 1990.

De hecho, muchas recopilaciones históricas señalan acontecimientos sociales, técnicos y culturales periféricos a la esfera de la actividad arquitectónica: el incremento demográfico y la incipiente revolución industrial, o los caminos intelectuales desarrollados por el pensamiento ilustrado influirán notablemente en la nueva concepción del arte. Y en este sentido, Leonardo Benevolo establece varias fechas claves para dar el salto entre sus dos grandes recopilaciones históricas, y ninguna de ellas se debe a acontecimientos propiamente arquitectónicos. Las fechas mencionadas van desde 1748 con la publicación en Londres de los ensayos de Hume, hasta 1751 con la publicación de la *Encyclopédie* de D'Alembert³, pero no podremos deducir claramente cómo afectan estos hechos a la teoría y práctica arquitectónica, ya que el autor se aferrará con más insistencia a las transformaciones económicas y sociales que a las filosóficas. Es más, ante la obligación de situar cronológicamente también las consecuencias en ambos campos arquitectónicos, Benevolo aludirá a una distinción entre la gestación de la modernidad y su plena asunción. La primera fase comenzará con la teoría de William Morris y su puesta en práctica (1862), la segunda con la apertura de la Escuela de Weimar por parte de Walter Gropius (1919)⁴.

El planteamiento de Kenneth Frampton también pasa por una revisión de los condicionantes culturales, territoriales y técnicos dados entre 1750 y 1939⁵. Sin embargo retrocede en la historia, -en lugar de adelantarse como hacía Benevolo-, al afirmar que el desafío lanzado por Claude Perrault al dudar de la validez universal de las proporciones

³ LEONARDO BENEVOLO. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Roma. Versión en castellano: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*. Barcelona 1981. 3ª edición de 1988. Volumen II, página 1332.

⁴ L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, op. cit., página 8.

⁵ Véanse los tres capítulos que integran la primera parte de la obra de KENNETH FRAMPTON, *Modern Architecture: A Critical History*, Londres 1980. Versión en castellano: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981. 10ª edición de 2000.

de la tradición clásica, o la escisión entre técnica y arquitectura que propició el nacimiento de la *École des Ponts et Chaussées* en 1714, pudo haber marcado el nacimiento de la modernidad.

En cualquier caso, es un hecho consensuado la relativa importancia de las fechas frente a la búsqueda de las claves que hicieron posible el cambio en los resultados, y resulta lógico que cada uno de los autores busque unos materiales a los que aferrarse para llevar a cabo su interpretación. Si la historia, la economía o la sociología pueden ayudarnos a entender la transformación hacia la modernidad, el pensamiento filosófico, y más concretamente, las argumentaciones en torno al conocimiento humano, tal vez nos desvelen cómo se manifiesta ahora la creatividad que produce una nueva arquitectura.

Y antes de adentrarnos en materia, convendrá saber dónde marca la filosofía su punto de inflexión, y en qué consiste exactamente la modernidad referida al pensamiento humano. Si los epistemólogos se centran en el giro que dio Descartes en sus argumentos metafísicos, los estetas, parecen ir un poco más allá en el proceso evolutivo del pensamiento:

La filosofía moderna comienza cuando la base sobre la que se sostiene la interpretación del mundo deja de ser una deidad cuya huella ya está grabada de antemano en la existencia, y pasa a ser, por el contrario, nuestra propia reflexión sobre nuestra forma de pensar el mundo.⁶

El cambio es pues claro y profundo: la explicación de las cosas pasa del exterior al interior, de una asunción de la realidad hasta el momento no cuestionada pero fuertemente establecida, a una búsqueda de las respuestas desde la perspectiva del sujeto. De esta argumentación podríamos

⁶ ANDREW BOWIE, *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*, 1990. Versión en castellano: *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Editorial Visor, Madrid 1999.

deducir que Descartes fue el primer filósofo moderno al establecer el “yo pienso” como punto de partida de sus reflexiones. Sin embargo, tanto racionalistas como empiristas todavía conservan una férrea creencia en la divinidad, heredada de la escolástica, como último fin a sus explicaciones. La posibilidad de construir una “religión racional” utilizando tan solo la razón para demostrar la existencia de Dios y la inmortalidad de las almas, se encuentra tanto en las obras de Locke como en las de Descartes. La verdadera modernidad llegará hacia finales del setecientos, cuando Kant asigne a la filosofía la tarea de describir el mundo desde una perspectiva interna, con un orden inherente al mismo.

Además, resulta de vital importancia que este giro del pensamiento hacia la subjetividad, ya en marcha desde las teorías del conocimiento empiristas, facilite la aparición de la estética como rama autónoma de la filosofía. Bastará recordar que el término “estética” fue introducido por primera vez en filosofía por Alexander Baumgarten, en su obra *Aesthetica* hacia el año 1750. Y aunque volveremos sobre sus tesis fundamentales, señalaremos ya que el autor tratará fundamentalmente de justificar lo bello como perfeccionamiento del conocimiento sensible. De esta manera, la obra de arte empezará a valorarse por encima del objeto natural o del simple producto humano. Y por fin nos separaremos aquí del concepto de belleza descrito anteriormente, en el sentido platónico de símbolo del bien. Lo bello será ahora una categoría estética ligada íntimamente al surgimiento de la subjetividad como tema central de la filosofía moderna.

Si la modernidad en la filosofía propicia el nacimiento de la estética como consecuencia de la determinación del objeto de arte por parte del sujeto, conviene también subrayar brevemente cuáles han sido las diferentes interpretaciones del término “moderno” en este terreno, desde su nacimiento

hasta la etapa histórica que nos ocupa⁷. Éste surgió por primera vez durante la Edad Media, con el término latino *modernus* cuyo significado era “justo ahora”, oponiéndose de esta manera a *antiquus*, *vetus*, y *priscus* (antiguo, viejo, y arcaico). Su equivalencia a la palabra “reciente” sin matización alguna de carácter valorativo, no se vio transformada hasta finales del XVI, cuando, con la autoconciencia histórica del Renacimiento, la oposición “moderno/antiguo” fue objeto de debate. De hecho, la división en tres eras –Antigüedad, Edad Media y Modernidad– data de principios del XIV, y fue el propio Petrarca el que introdujo la noción de “Época Oscura” asociada al periodo medieval, para que la modernidad fuese vista como un despertar, un futuro luminoso⁸.

Recordará el lector cómo, durante el setecientos, y en torno al academicismo francés, se erosiona el concepto de tradición, afectando a las cuestiones del conocimiento y, consecuentemente, también sobre todo a las del gusto. Estas señales en el campo de la arquitectura no son más que el eco de unas concepciones más amplias en el resto de los terrenos artísticos. Los críticos denominan *Querelle des Anciens et des Modernes*, o *The battle of the books* en su versión inglesa, al conjunto de discusiones que se formó en torno al binomio antiguo/moderno durante los últimos años del siglo XVII, y los primeros del XVIII. La confrontación nació en el seno de la literatura y se extendió posteriormente a otros ámbitos del arte. Los “modernos” creían que la

⁷ Las obras dedicadas a la “modernidad” son extensas y variadas, abarcando desde factores terminológicos y semánticos, hasta los puramente conceptuales. La visión que nos ocupa en este caso es estética, debido a su relación con los cambios en la concepción de belleza dentro de las teorías del arte. Para un acercamiento en profundidad sobre este enfoque en el campo literario consúltese MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Duke University Press, 1997. Versión en castellano a cargo de Editorial Tecnos, Madrid 1987. 2ª edición de 2003.

⁸ Para una visión histórica del empleo y el significado del término “modernus”, consúltese el apéndice I: “De modernus a moderno” en la obra de TOMÁS MALDONADO, *Il futuro della modernità*, Milán 1987. Versión en castellano: *El futuro de la modernidad*, Ediciones Júcar. Madrid 1990.

situación producida por los conocimientos científicos probaba de manera evidente la superioridad de los tiempos, y consideraron adecuado aplicar el concepto científico de progreso a la literatura y el arte. Así Montaigne, Bacon o Descartes habían conseguido mediante la razón, liberarse cien años atrás de la idolatría impuesta por la antigüedad clásica, y mediante una doctrina de progreso, habían introducido el término “modernidad” que se separaba de la “antigüedad” desde tres posibles frentes.

Al citado argumento de la razón –formulación de las reglas de la belleza sin el reconocimiento dogmático de la imitación–, se unía el razonamiento sobre el gusto. Éste era entendido como decoro o buenas formas, –dentro de una idea de progreso que abogaba por una sociedad más evolucionada y refinada–, pero subsistiendo todavía la creencia de un modelo de belleza trascendente y único. Por último, el argumento religioso estaba todavía presente en los modernos; un rechazo a la autoridad antigua no tenía porque ser incompatible con los principios teológicos. La *Querelle* propició sin duda un enriquecimiento del término modernidad con un número elevado de connotaciones polémicas, al mismo tiempo que convirtió la oposición antiguo/moderno en un marco de partidismo estético.

Posteriormente, y ya adentrados en el XVIII, cuando la idea de belleza pierda sus aspectos absolutos y se convierta en relativa e histórica, el término “moderno” se convertirá en sinónimo de “romántico”⁹, o incluso de “gótico”. Habrá que esperar hasta el movimiento alemán para que la palabra “antiguo” se convierta en sinónimo de “clásico” en el terreno

⁹ El primer reflejo de esta terminología en el campo artístico se dio con la literatura de Stendhal y su transformación de la oposición “clásico/moderno” en “clásico/romántico”. Cuatro décadas más tarde, Baudelaire añadirá a esta concepción de romanticismo el importante factor de novedad entendido como diferencia con respecto a todo lo que se haya hecho en el pasado.

arquitectónico¹⁰, y se oponga así a la modernidad identificada con los valores románticos. Con una acepción mucho más amplia que la que tenemos en la actualidad, el romanticismo se entenderá entonces como conciencia de vida contemporánea, de modernidad en su sentido inmediato, o sentido del presente expresado artísticamente.

Por último, y una vez justificado el corte temporal provocado en este trabajo tanto desde el punto de vista arquitectónico, como desde los razonamientos filosóficos que indagan en el problema del conocimiento, adelantaremos un esquema de las líneas epistemológicas generales que tendremos ocasión de analizar.

Las argumentaciones girarán en torno a dos premisas fundamentales que anteceden a cualquier planteamiento sobre el conocimiento: las reflexiones en torno al hecho cognitivo en sí mismo, por un lado, y las consideraciones sobre los agentes que participan en este acontecimiento. Las fuentes de conocimiento, sus diferentes clases, y la dualidad objeto-sujeto (o más bien la activación de la segunda parte¹¹), son algunos de los temas han empezado a intuirse en los diferentes capítulos del bloque anterior. Sin embargo, a lo largo de los dos próximos siglos, todos estos planteamientos serán objeto de estudio de manera pormenorizada, y los resultados de estas reflexiones se convertirán en nuevas doctrinas epistemológicas.

Con respecto al procedimiento cognitivo, el enfrentamiento razón-percepción seguirá siendo la cuestión principal a tratar hasta finales del siglo XIX. La crítica al innatismo continuará

¹⁰ ALAN COLQUHOUN. *Modernity and the classical tradition*. Massachusetts Institute of Technology, 1989. Versión en castellano: *Modernidad y tradición clásica*. Ediciones Júcar, Madrid 1991, páginas 43 y 44.

¹¹ Tal y como señala Sergio Rábade, la diferencia fundamental en la relación sujeto-objeto es que, mientras este último está "sometido" a la relación cognoscitiva, es el sujeto el que activa y determina los actos de conocimiento según su consideración. Las funciones subjetuales condicionan pues las interpretaciones del proceso de conocimiento. SERGIO RÁBADE, *Teoría del conocimiento*, Editorial Akal, Madrid 1995. 2ª edición de 1998, página 38.

vigente en la era moderna gracias a un empirismo que evolucionará desde las cuestiones relativas a la experiencia hacia la comprensión de la realidad mediante ésta. La imposibilidad de acordar la existencia de un mundo exterior común únicamente desde el hecho sensorial fomentará doctrinas que ensalzarán las interpretaciones individuales, negando así el paso a la colectividad y centrándose por lo tanto en el sujeto.

Kant intentará superar esta crisis proponiendo una solución en la que combinará elementos del racionalismo con algunas tesis procedentes de aquél. Distinguirá varios tipos de conocimiento (analítico-sintético / a priori-a posteriori), pondrá en relación de dependencia al sujeto con el objeto y establecerá las bases del juicio estético. Esta revolución epistemológica cambiará completamente el enfoque del problema, al sustituir el carácter psicológico del racionalismo, y en especial del empirismo, por un planteamiento lógico: no se centrará en cómo surge el conocimiento (las fuentes), sino cómo es posible (proceso).

Y esta última pregunta sobre la esencia del conocimiento estará en relación directa con las diferentes interpretaciones de la realidad. Así, el idealismo se centrará en la fusión del sujeto y el objeto, desde una representación mental de la realidad basada en el absoluto, mientras que la concepción contraria de un mundo regido por los fenómenos dará pie a posturas positivistas, neoempiristas y materialistas, que pondrán el énfasis en comprender la naturaleza lógica de los problemas filosóficos. Estos últimos planteamientos enlazarán posteriormente con la evolución epistemológica del siglo XX.

Éstas serán pues las bases que argumenten el título de esta introducción. La modernidad se introducirá en el terreno arquitectónico, proporcionándole unos nuevos valores cognitivos que se asentarán en el campo teórico, y cuyo reflejo se apreciará rápidamente en su puesta en práctica.

Siglo XVIII

Retomaremos en este primer texto aquella discusión que sobre el pensamiento filosófico dejamos abierta en los dos últimos capítulos del bloque anterior. Si recordamos los cambios acontecidos en la comprensión del término “razón”, -desde la acepción equivalente a *ratio* (razón matemática) hasta la equivalente a *logos* (razón discursiva)-, seremos capaces de definir, desde una visión amplia y genérica, la expresión “pensamiento racional” como aquel procedimiento según el cuál concebimos la realidad bajo la intervención de un sistema de reglas o leyes. Las diferencias entre el racionalismo y el empirismo del siglo XVII se establecían desde el campo relativo a las fuentes de conocimiento, -ideas innatas o experiencias, conocimiento a priori o a posteriori-, contemplando ambas la existencia del sujeto, y compartiendo asimismo la actividad propia del entendimiento arriba descrita.

Así enunciado, el pensamiento racional es algo inherente a cualquier discurso intelectual, y por supuesto cualquier proceso creativo tampoco escapa a él, especialmente el arquitectónico.

De todas las artes, la arquitectura es aquélla que menos se presta a excluir la idea de racionalidad. Un edificio tiene que satisfacer criterios pragmáticos y constructivos que circunscriben, aun cuando no determinen, el campo dentro del cual actúa la imaginación del arquitecto. Por ello el grado de racionalidad de la arquitectura, no

depende tanto de la presencia o ausencia de criterios "racionales" cuanto de la importancia atribuida a dichos criterios dentro del proceso total del proyecto arquitectónico y dentro de ideologías concretas. Lo "racional" nunca existe aislado en arquitectura¹².

Precisamente el hilo conductor del próximo subcapítulo será la reformulación del clasicismo, entendiendo éste como pensamiento adscrito a la existencia de unas leyes a priori y autoritarias que, en cierta manera, guardan relación con el pensamiento cartesiano. Perdiendo dichas leyes su validez a partir del siglo XVII, deberán ser remplazadas por otras de características similares. Pero esta búsqueda de nuevas normas se enfrentará a la escisión marcada por Claude Perrault sobre las cuestiones de gusto y costumbre, y durante los cien años que acometemos, las diferentes teorías tratarán de conciliar razón y sentimiento, o se decantarán por una exaltación del segundo término. Y por supuesto, estas dos vías seguirán determinando las cuestiones fundamentales del conocimiento.

La teoría del conocimiento del arte se orienta en los tiempos de la ilustración a la definición de los atributos específicamente típicos de lo artístico, -no a la preceptiva dogmática-, y a la apreciación de la particular forma de experiencia que nos relaciona con ellos, al estudio en fin, de la forma de reacción de nuestras disposiciones cuando percibimos objetos estéticos¹³.

¹² A. COLQUHOUN, op. cit., página 81.

¹³ JAVIER ARNALDO, "Ilustración y enciclopedismo". En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Editorial Visor, S.A., Madrid 1996. Volumen I, página 63

La reformulación del clasicismo: de las normas a las costumbres y el pensamiento racional

Comenzaremos nuestra exposición por el país en el que tal vez se produjo mayor continuidad entre el nuevo pensamiento y el terreno teórico-artístico. Tal y como veníamos diciendo en el final del bloque anterior, Francia fue uno de los primeros países en los que se manifestó claramente la pérdida de validez de la tradición clásica como fundamento teórico de la arquitectura del momento. John Summerson señala:

(...) es natural que el espíritu crítico surgiera, no en la patria de la arquitectura clásica, Italia, sino en un país donde había sido absorbida y adaptada a costa de desplazar a las más intelectuales de todas las tradiciones arquitectónicas medievales¹⁴.

A caballo entre los reinados de Luis XIV y Luis XV, aparecen diversos escritos sobre el tema arquitectónico bajo la influencia de las posturas y concepciones determinadas por Claude Perrault o François Blondel. La primera pieza clave del setecientos es, sin duda, la de Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'art de bâtir*¹⁵, de 1706. El texto, que escandalizó y provocó violentas

¹⁴ JOHN SUMMERSON, *The Classical language of Architecture*, Londres 1963. Versión en castellano: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona 1974. 12ª edición de 2001. Capítulo 5, página 111.

¹⁵ *Nuevo tratado de toda la arquitectura o el arte de edificar*, Cordemoy (1631-1713).

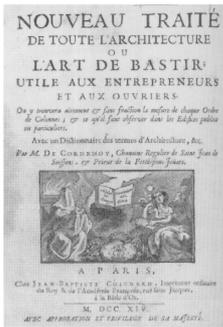


figura 1: Jean-Louis de Cordemoy. *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'art de bâtir*. 1706. Portada

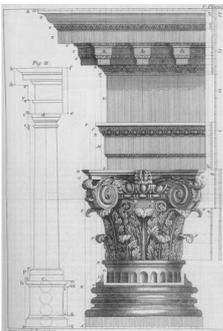


figura 2: Jean-Louis de Cordemoy. Reproducción del orden compuesto.

reacciones, se situaba junto a Perrault en su concepción relativa de la belleza, y comparaba la arquitectura griega con la gótica concluyendo que ambas tenían el mismo valor. Pero lo más destacable de su obra es el concepto estético de *bienséance*, que comparte categoría junto a las ya conocidas *ordonnance* y *disposition*.

*Bienséance es lo que determina que la disposition sea tal que en ella no pueda hallarse nada que sea contrario a la naturaleza, a las costumbres o al uso de las cosas.*¹⁶

De esta afirmación se deducen dos observaciones importantes. La definición a partir de la negación o la incapacidad para describir el término positivamente, sería la primera. Esta inseguridad en el concepto estético, demuestra claramente el difícil momento que se está viviendo. Por otro lado, y tal vez dónde más se aprecian las influencias de Perrault, el concepto de *bienséance* establece una dependencia directa con las costumbres y el uso. Cordemoy analiza la obra desde el punto de vista funcional, y habla de *usage* y *commodité* como requisitos para la belleza de un edificio. La calidad de un edificio se apreciará según la claridad de la solución arquitectónica, como un principio lógico y natural.

Ante tales ideas rondando por el panorama teórico francés, y el inminente peligro de interpretación personal de los términos aparecidos, la *Academia de Arquitectura* no tuvo más remedio que sentarse a debatir una re-definición de los conceptos básicos de este arte. Las discusión se centró en cuatro términos; *bon goût*, *ordonnance*, *proportion* y *convenance*. Y en 1734 se publicó lo siguiente:

El buen gusto consiste en la armonía o la concordancia del conjunto y de las partes. La armonía que da a las obras la cualidad del buen gusto depende de tres

¹⁶ Citado de la segunda edición de 1714 de la obra de Cordemoy, y recogido por HANNO-WALTER KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich 1985. Versión en castellano: *Historia de la Teoría de la Arquitectura*, Alianza editorial, Madrid 1990. Capítulo 13, página 183.

condiciones que son el orden, las proporciones y el decoro.

Orden es la distribución de las partes tanto exteriores como interiores. Ha de depender del tamaño del edificio y del uso al que esté destinado.

Las proporciones son las reglas de las medidas adecuadas que se han de dar tanto al conjunto como a las partes en función de su uso y su lugar. Prácticamente siempre se basan en la bella naturaleza, de la cual nos impulsa a imitar el buen sentido.

El decoro es la adecuación a las costumbres establecidas y recibidas. Define normas para situar cada cosa en su lugar.¹⁷

Las influencias recibidas en los últimos decenios de debates se precian claramente en estas descripciones. La palabra “uso” aparece vinculada al orden y a las proporciones, y es el término estrella que dirige hacia una funcionalidad en la arquitectura. Al mismo tiempo, en la definición de “decoro”, se dejan aparcadas las vinculaciones de carácter normativo y se atiende por primera vez en la Academia a la relevancia de las costumbres. Pero subyace debajo de estos enunciados, la voluntad de establecer un acuerdo común que garantice la estabilidad del sistema.

El personaje que, a mediados de siglo, pasa el testigo hacia una nueva teoría arquitectónica en el panorama francés es Jacques-François Blondel. Su faceta docente, –primero en su propia escuela de arquitectura y posteriormente en la academia–, nos deja una amplísima obra literaria con gran repercusión histórica. En su *Cours d'architecture*¹⁸ da un aparente paso hacia atrás en los conceptos que veníamos estudiando. Éste plantea la necesidad de una teoría de las

¹⁷ Henry Lemonnier, *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture 1671-1793*, París 1918. Citado en H-W KRUFFT, op. cit., página 186.

¹⁸ Blondel (1705-1774), fundó en París una escuela de arquitectura privada en contra de la voluntad de la academia. Entre sus alumnos podemos citar a Boullée o Ledoux. A partir de 1755 fue nombrado miembro de la academia. *Cours d'architecture* contiene los dictados en su escuela de arquitectura a partir de 1750. La obra comenzó a publicarse en 1771 y constaba de seis volúmenes de texto y tres de láminas. Los dos últimos tomos fueron finalizados y publicados por su discípulo Pierre Patte.

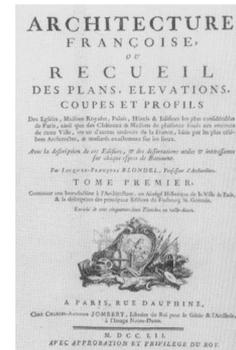


figura 3: Jacques-François Blondel. *Architecture française*, 1752-1756. Portada.

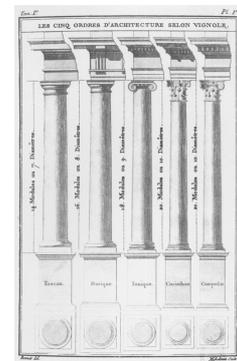
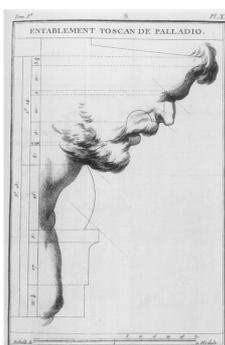
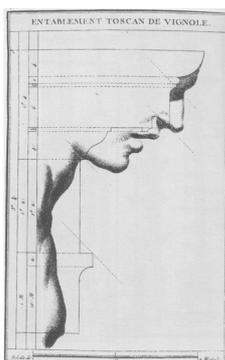


figura 4: Jacques-François Blondel. Los cinco órdenes de la arquitectura de Vignola.



figuras 5 y 6: Jacques-François Blondel. *Cours d'architecture*. Superposiciones de entablamentos y perfiles humanos.

proporciones en arquitectura y defiende que éstas nunca deben ser arbitrarias, sino derivadas de la naturaleza. Estamos ante un claro, aunque no explícito, ataque a los textos de Claude Perrault. Recupera también, de las teorías renacentistas, el recurso del antropomorfismo y realiza una alta valoración de los tratadistas del siglo XV: Palladio, Scamozzi y Vignola.

Sin embargo, Blondel manifiesta en sus textos los temas de actualidad propios de mediados del setecientos. Alude a los planteamientos de “utilidad” en arquitectura y retoma el término de tintes psicológicos “carácter”, utilizado por primera vez por Germain Boffrand¹⁹. El carácter de un edificio será la expresión de su función y existirá un término calificativo y jerarquizado para cada tipo de edificio. Empezando por la categoría más alta, las iglesias y los monumentos tendrán un carácter “sublime”, los templos serán “decentes”, los edificios públicos “grandiosos”, los paseos públicos “elegantes”... Éste será la expresión de la función, y de él resultará el “estilo”: el *style* es el efecto del carácter. Blondel cree en la existencia de unos estilos “verdaderos” en arquitectura, “sin ningún tipo de mezclas”, donde los ornamentos no son arbitrarios sino “únicamente los necesarios para su embellecimiento”. Y de esta manera, el “estilo arquitectónico” proporcionará una nueva autonomía teórica.

Una importante alusión al conocimiento arquitectónico es la diferenciación entre *goût naturel* y *goût acquis* que identifica con el gusto pasivo y activo. El gusto adquirido es aquel que nos conduce hacia el “verdadero estilo”, se consigue con la educación, y se perfecciona a través de la observación de la naturaleza y el universo.

¹⁹ Boffrand (1667-1754) introdujo el término *caractère* en su *Livre d'Architecture* de 1745. Para el autor el carácter de un edificio era el reflejo exterior e interior de las cualidades de su propietario. La influencia de este concepto en las llamadas arquitecturas parlantes es obvia.

Otra teoría arquitectónica que reformula claramente el clasicismo desde la perspectiva de su tiempo es la de Marc-Antoine Laugier²⁰. En *Essai sur l'Architecture* se encuentran las claves de una comprensión racionalista y estructuralista de la arquitectura. Son ampliamente conocidas sus referencias al concepto de cabaña primitiva como modelo del nacimiento de la arquitectura a partir del cual se restablecen sus principios. Pero esta alusión sintomática se enfoca aquí desde el punto de vista de la protección de la naturaleza del individuo, a diferencia de la visión desarrollista social que había comenzado con Vitruvio. Las influencias del *Discours sur les sciences et les arts* de Jean Jacques Rousseau, en el que se reconstruye el estado primitivo de la humanidad como algo feliz y natural, parece evidente.



figura 7: Marc-Antoine Laugier. *Essai sur l'architecture*. Portada.

Consideremos al hombre en su primitivo origen, sin más auxilio, sin más guía, que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar donde reposar (...) Unas ramas caídas en el bosque son los materiales apropiados para su propósito. Escoge cuatro de las más fuertes, las levanta perpendicularmente y las dispone formando un cuadrado. Encima pone otras cuatro atravesadas y sobre éstas levanta, partiendo de dos lados, un grupo de ramas que, inclinadas contra sí mismas, se encuentran en el punto alto.²¹

En realidad, este concepto de cabaña primitiva no hace más que configurarse como metáfora del proceso de imitación proveniente de la tradición clásica. La aparición de la rústica cabaña desplaza el antiguo objetivo de leyes universales a un modelo ideal, original, fundacional y natural²².

²⁰ De su amplia producción de escritos del abad Laugier (1713-1769), destacan los dedicados a la arquitectura. *Essai sur l'architecture*, publicado anónimamente en 1753, tuvo gran difusión, fue recomendado por Blondel a sus estudiantes y se tradujo rápidamente al inglés y el alemán. La segunda edición de 1765, firmada ya por el autor, se amplió con textos en los que Laugier se defendía de las acusaciones de plagio a Cordemoy. *Observations sur l'architecture*, editado en 1765, tuvo menos reconocimiento.

²¹ MARC-ANTOINE LAUGIER, *Essai sur l'architecture*. Edición en castellano a cargo de Lilia Maure Rubio: *Ensayo sobre la arquitectura*, Ediciones Akal, Madrid 1999. páginas 44 y 45.

²² DELFÍN RODRÍGUEZ RUÍZ, "Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII". En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 99 a 110.

Si examinamos el contenido del tratado, nos damos cuenta que la revisión del lenguaje clásico se produce desde dos frentes diferenciados. Al citado concepto de cabaña primitiva, se suma la redefinición de los órdenes, como elementos esenciales de la arquitectura. A partir de éstos, la reconstrucción de unos principios, siempre mediante los argumentos de la razón, nos ofrecerá un sistema combinatorio que recuperará de manera pura y simplificada, los resultados formales del clasicismo. Cabe señalar, sin embargo que aunque Laugier abogue por unas leyes fijas e inmutables en arquitectura, declina toda responsabilidad en el hecho de formularlas.

¿Qué es el arte sino esta manera, asentada en unos principios evidentes y puesta en práctica mediante preceptos invariables? Mientras esperamos que alguien, mucho más capacitado que yo, se encargue de ordenar el caos de las reglas de la arquitectura, para que ya no quede ninguna de la que no pueda darse una razón sólida, yo voy a intentar poner un poco de luz sobre ella²³.

Se rechazan y denuncian así las arbitrariedades de la arquitectura de su época, -fruto del deterioro progresivo en la utilización de los dogmas clásicos-, al mismo tiempo que se retoman las concepciones de Cordemoy al entender la columna como elemento portante y exento como base generadora de un nuevo sistema compositivo - constructivo.

Sin embargo Laugier, dentro de su creencia en unos principios inmutables regidores de la arquitectura, consigue combinar a la perfección los pensamientos más racionales con las nuevas tesis empiristas de la percepción, que se proclama aquí como herramienta de análisis. La razón apriorística es confirmada por la sensación y así, la existencia de la belleza absoluta se puede justificar desde la impresión y el placer estético. En el capítulo VI del tratado, referente al embellecimiento de los jardines, estas

²³ M.A. LAUGIER, op. cit., página 36.

argumentaciones se llevan hasta el extremo de defender enunciados propios del pintoresquismo inglés. El jardín versallesco, -con su “regularidad excesivamente metódica”-, juzgado por los sentimientos, pasa del “primer asombro y admiración” a la inmediata “tristeza y aburrimiento”.

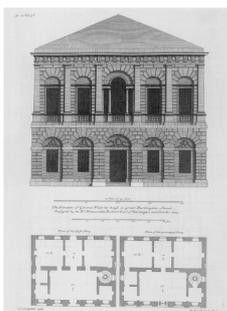
La belleza será pues aquella cualidad que otorgue veracidad al edificio, avalada por el principio de esencialidad. Para la consecución de ésta, se tendrán en cuenta las proporciones arquitectónicas, la elegancia de las formas, y la elección y disposición de los adornos, todo ello en función de la conveniencia del edificio. Pero sumado a este proceso proyectual amparado por la razón, Laugier también nos habla de la creación arquitectónica como producto del espíritu, del talento y del genio como capacidades innatas a la persona y alejadas de la adquisición del conocimiento. Y en este sentido el autor concluye:

He repetido mis observaciones hasta que me he asegurado de que los mismos objetos causaban en mí siempre las mismas impresiones. Consulté el gusto de otros y, sometiéndolos a la misma prueba, encontré que las impresiones que yo experimentaba eran las mismas que sentían ellos, con mayor o menor viveza según los diferentes temperamentos que la naturaleza les había otorgado. De esto he deducido: 1º. Que en la arquitectura hay una belleza absoluta, independiente de la costumbre y del prejuicio humano. 2º. Que la creación de un elemento arquitectónico es, como sucede en todas las obras del espíritu, susceptible de frialdad y de vivacidad, de perfección y de desorden. 3º. Que tiene que haber para este arte, como para todas las demás, un talento que no se adquiere, una capacidad de genio que la naturaleza otorga, y que este talento, este genio, tienen, sin embargo, que someterse a unas leyes y ser gobernados por ellas.²⁴

Detengámonos en estos tres ejemplos de la teoría arquitectónica francesa del siglo XVIII, para comprobar la semejanza de sus enunciados con las ideas apuntadas al principio de este capítulo. Cordemoy, Blondel y Laugier,

²⁴ M.A. LAUGIER, op. cit., página 37.

reconocen la experiencia empírica y una cierta relatividad de la belleza basada en unas costumbres, un uso o un carácter, pero se afanan en sistematizar y ordenar estos conceptos haciéndolos derivar de unos principios “lógicos” inducidos por la naturaleza. Las verdades universales e inmutables son diferentes a las del sistema clásico, pero siguen existiendo y constituyendo una autoridad incuestionable.



figuras 8, 9, y 10: Colen Campbell. Láminas gráficas de *Vitruvius Britannicus*.

Cuestiones similares serán las planteadas por la evolución autónoma del país británico. No habíamos estudiado hasta el momento la teoría arquitectónica inglesa en este trabajo, puesto que ésta no tomó especial relevancia hasta comienzos de este siglo. Venían siendo habituales las traducciones de los tratados italianos y franceses, y con ellas quedaban satisfechas las necesidades que permitían posicionarse a los diferentes autores²⁵. Sin embargo, Colen Campbell y Lord Burlington, se configurarán como los promotores del denominado “palladianismo inglés”.

El primero inaugura el siglo XVIII con el *Vitruvius Britannicus*²⁶. La obra estaba formada casi exclusivamente por láminas gráficas y aspiraba a demostrar que la producción arquitectónica inglesa del momento era heredera de la arquitectura antigua y renacentista. El polémico prólogo rechaza abiertamente todas las obras barrocas de Bernini, Borromini o Fontana, para concluir que toda la producción tras Palladio es carente de las reglas del buen gusto. No se trataba de una reflexión literaria, por lo que no profundizaremos aquí en la misma, pero si advertiremos de

²⁵ Anteriormente, en el siglo XVI, el filósofo y naturalista Francis Bacon, al escribir sobre la arquitectura, se había adelantado al empirismo estético del setecientos, y había escrito un ensayo titulado “Of Building” en su obra *Essays* de 1597, en el que se aludía al carácter funcional de la arquitectura, a la subordinación de los principios estéticos al uso del edificio, y al rechazo de las normas y leyes geométricas de la arquitectura. En Christopher Wren, personaje ya adscrito a la “nueva ciencia”, las influencias francesas y el relativismo estético se harán notar mediante combinaciones de las ideas de Claude Perrault y François Blondel.

²⁶ Campbell (1676-1729), publicó su obra en tres tomos entre 1715 y 1725.

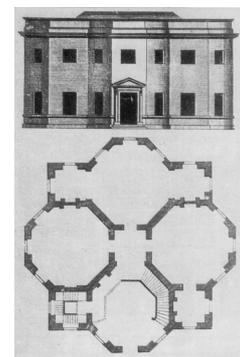
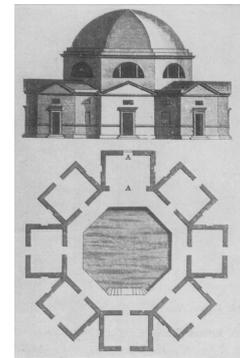
su voluntad programática fácilmente deducible de su título. En cualquier caso, hemos de entender esta propuesta como voluntad expresa de un momento histórico concreto en Inglaterra, donde se buscaba una arquitectura nacional fruto de la razón ilustrada.

Otras divulgaciones e interpretaciones personales de la teoría palladiana se pueden encontrar en Robert Morris o Isaac Ware. Morris²⁷ se interesó exclusivamente por la reflexión sobre la belleza de la arquitectura, rechazando así el tratamiento de los aspectos prácticos de la misma. Dejando a un lado la teoría vitruviana, tomó como modelo el palladianismo contemporáneo y trató de dogmatizar el gusto imperante. Para salvaguardarse de la subjetividad creciente en cuestiones estéticas, definió el concepto de *man of taste* (hombre de gusto), como aquel que aprecia la belleza o fealdad de los objetos mediante la percepción sensorial únicamente en función de una moral innata. La idea de un sentido moral basado en los criterios de un orden clásico debía de garantizar que el actor estético sólo fuera atraído por los objetos de esta índole. De esta manera, el valor otorgado a la arquitectura era un hecho natural y no requería justificación.

Ware, -conocedor de los textos de Fréart de Chambray o Laugier-, combinó planteamientos funcionalistas, racionalistas y clasicistas. En su *Complete Body of Architecture*²⁸, ataca el uso excesivo del ornamento estableciendo una relación entre éste y el uso del edificio. De dimensiones enciclopédicas, el tratado se basa formalmente en los textos de Vitruvio y Alberti, y pretende un estudio exhaustivo de la arquitectura en todas sus vertientes. Ware expone una retrospectiva del palladianismo en la que, sorprendentemente, se van combinando puntos de vista



figura 11: Robert Morris. *An Essay in the Defence of Ancient Architecture*. Frontispicio.



figuras 12 y 13: Isaac Ware. Láminas gráficas de *A Complete Body of Architecture*.

²⁷ Morris (1701-1754), *An essay in defence of Ancient Architecture* (*Ensayo en defensa de la arquitectura antigua*, 1739), *The art of Architecture* (*El arte de la arquitectura*, 1742).

²⁸ Ware (1707-1766), *Complete Body of Architecture* (1756).



figura 14: Isaac Ware. *A Complete Body of Architecture*. Frontispicio.

“modernos”: la utilidad será el principio supremo de la arquitectura, las proporciones se considerarán arbitrarias, y la arquitectura deberá considerarse como una ciencia así como una de las bellas artes si pretende responder a las expectativas de una época.

Analizaremos por último, una teoría arquitectónica también deudora del pensamiento ilustrado, pero de posturas más extremas, y cuyo emplazamiento fue precisamente el país que vio nacer la tradición clásica. Italia, durante el siglo XVIII, suscitó un evidente interés al considerarse meta de todo tipo de viajes culturales y artísticos encaminados al estudio de la Antigüedad y del Renacimiento. Sin embargo, un giro reflexivo se produjo con la obra de Carlo Lodoli que, como es sabido, nos llega a través de Francesco Algarotti y Andrea Memmo, “cronistas” cuyas posibles y demostradas deformaciones asumiremos aquí.

Recordaremos antes, -como ya advertimos en el bloque anterior-, la cita de Guarini, -“la arquitectura debe ser un arte que agrade a los sentidos, y no debe estar dominada por la razón”-, para contrastarla con la de Lodoli:

*En arquitectura nada que no tenga una función definida, que no derive de la necesidad más estricta.*²⁹

Parece evidente que cambios significativos han acontecido en terreno italiano. Analicemos pues el pensamiento de Lodoli.

Algarotti nos muestra a un personaje excesivamente sintetizado y simplificado. La imagen de un Lodoli purista,

²⁹ CARLO LODOLI (1690-1761), en F. Algarotti (1712-1764), *Saggio sopra l'architettura*, 1756. Citado en EMIL KAUFMANN, *Architecture in the age of reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Londres 1955. Versión en castellano: *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974, página 116. Un extracto del texto de Algarotti traducido al castellano se puede consultar en PERE HEREU, JOSEP MARIA MONTANER, JORDI OLIVEIRAS, *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Editorial Nerea, Madrid 1994, 2ª edición de 1999, páginas 18 a 21.

que quiere eliminar de la arquitectura todo aquello que no tenga una función específica, y aboga por la escisión del ornamento, se convierte en sus textos en una terrible acusación de funcionalismo rigorista tendente a la reducción. Se debaten dos temas en particular, la coherencia entre forma y uso, y la analogía entre un material y su utilización.

En el caso de Andrea Memmo, cuyos planteamientos son menos concisos pero también más imparciales, la exposición de las ideas de Lodoli se produce en la obra *Elementi di architettura lodoliana*³⁰. Dividida en dos partes, ésta recoge tanto revisiones de sus concepciones fundamentales –no sin dejar de ser rebatidas por Memmo–, como dos esquemas o índices de sendos proyectos para un tratado de arquitectura realizados por Lodoli.

En el primer tratado, vislumbramos una teoría arquitectónica que quiere romper con las precedentes y establecer un sistema completamente nuevo basado en concepciones racionales y conocimientos empíricos. La arquitectura debía de ser tratada como una ciencia para poder alcanzar unos objetivos finales organizados según unos principios generales. Dentro de este estudio “científico” de la arquitectura, se estudiarían las propiedades de la misma distinguiendo entre “partes integrantes inmutables” y “secundarias o arbitrarias”. La proporción entraba en la primera clasificación, mientras que el ornamento o la conveniencia formaban parte de la segunda. Tal y como se puede advertir, las alusiones a la polémica francesa y las referencias a las ideas de Perrault son evidentes.

El segundo proyecto se centra más en los “objetivos finales científicos” de la función y la representación. La función equivaldrá al correcto empleo de los materiales y, en el caso de la representación, la definición de Lodoli dice:

³⁰ Memmo (1729-1792), *Elementos de la arquitectura lodoliana*, Roma 1786.

*Representación es la expresión particular y general que resulta de la materia en la medida en que esté hecha según las razones geométrico-aritmético-ópticas en función de la finalidad propuesta.*³¹

El ornamento seguirá siendo pues una propiedad arbitraria, y la función y la representación se nos presentarán como una “coherencia entre eficacia mecánica y capacidad expresiva”³².

Si en el caso de Francia, hemos visto como la sustitución del sistema clásico se propugnaba desde la búsqueda de nuevos criterios que conciliasen la experiencia y la razón, observamos ahora como en Italia el pensamiento de Lodoli prima la segunda frente a la primera y las leyes inmutables toman un carácter científicista, rigorista y purista. Sin embargo, no podemos ir más allá en nuestras argumentaciones debido a la falta de material teórico legado por Lodoli. Muchos críticos y estudios echan de menos una enunciación de principios que regulase la consecución de la funcionalidad o su representación. Al parecer en el primer proyecto de su tratado se aludía a estas normas como parte concluyente del escrito.

³¹ Citado en H-W KRUFY, op. cit., página 265.

³² PERE HEREU PAYET, *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*. Edicions UPC, Barcelona 1998.

Tras esta primera y limitada sucesión de argumentaciones teóricas, podemos ya advertir unos cambios en los planteamientos arquitectónicos que se escudan en una evolución del pensamiento filosófico. En Francia, a lo largo del siglo XVIII, la Ilustración ha ido asentando sus ideas genéricas más profundas: una confianza plena en la razón, la ciencia y la educación, para mejorar la vida humana, y una visión optimista de la vida, la naturaleza y la historia, contempladas dentro de una perspectiva de progreso de la humanidad. La importancia de la razón crítica, -que es pensar con libertad-, se deja ver en la misma raíz de las palabras con que, en los distintos idiomas y países, se significa este periodo: “Siglo de las luces”, “Siglo de la razón”, “Iluminismo”, “Enlightenment”, o “Aufklärung”.

Los representantes de la Ilustración francesa serán sobre todo, los directores y redactores de la Enciclopedia -o diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios-, y Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert, Voltaire, d'Holbach, o Jean-Jacques Rousseau entre otros, se autodefinirán como *philosophes* y enciclopedistas. Todos ellos utilizan como fuente de inspiración la ilustración inglesa que, comenzando con el empirismo y el espíritu científico, aboga por ideas fundamentadas en la experiencia humana y opuesta a los principios trascendentales y a las ideas innatas. Tal vez haya que recurrir de nuevo a Locke para observar cómo, partiendo de su ciencia empírica, los interesados por el arte conseguirán extraer una estética basada en la exaltación de las sensaciones y la imaginación. Y en este sentido Diderot, autor de *Pensées philosophiques* o *Essai sur la peinture*, ensalza las pasiones como valor esencial del arte. Sin embargo, no hay que olvidar otras características del pensamiento ilustrado para poder entender la complejidad de sus enunciados: saber racional, deísmo, naturalismo y sensismo, son algunos de los términos que manejan sus protagonistas.

Por saber racional se entenderá el orientado a la práctica que proporcionan las ciencias, es decir, el “conocimiento científico”. Este término, frecuentemente utilizado en las teorías del conocimiento, lleva implícito una serie de características que aprovecharemos para enunciar aquí. Los orígenes del concepto se remontan a Grecia y se corresponde con los conocimientos de las matemáticas y la astronomía. La noción de *episteme*, identificaba conocimiento y ciencia, y se oponía a *doxa*, que era opinión o saber infundado. El término renace en el siglo XVII, ligado al concepto de “ciencia nueva o moderna”, y es a partir de este momento cuando comienza a tomar autonomía con respecto de los prejuicios³³.

El conocimiento científico es pues racional, metódico, objetivo, verificable y sistemático, que se formula en leyes y teorías, y es comunicable, abierto a la crítica, y a la eliminación de errores. Como racional y objetivo que es, se realiza según enunciados descriptivos, -que se refieren a hechos del mundo material-, cuya verdad es controlable y demostrable mediante un método de sometimiento a pruebas experimentales. Pero el saber científico no se reduce al mero conocimiento de hechos, sino que va más allá de los mismos, porque es también saber sistemático que se construye a partir de hipótesis, que se someten a verificación, y que pueden convertirse en leyes y teorías, con las que se obtienen explicaciones y predicciones. Se orienta a obtener un consenso universal sobre la verdad de sus enunciados, pero no excluye ni la crítica fundamentada o la revisión de los errores que contiene, ni la afirmación de que el conocimiento científico es provisional.

Volviendo a las matizaciones del pensamiento ilustrado, señalaremos que el deísmo fue la creencia en Dios, no según las enseñanzas de una revelación, sino tal como

³³ VALERIANO BOZAL, “Orígenes de la estética moderna”. En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 17 a 29.

admite la sola razón natural. Algunos *philosophes* hablarán de una “religión natural”, que se apoyará sólo en la razón, mientras que otros derivarán incluso hacia el ateísmo

El pensamiento basado en la razón afectará también a la manera de entender la naturaleza. El naturalismo entenderá el desarrollo de la misma como algo más preciso y matizado que el “gran todo” concebido por los racionalistas del siglo anterior. Así, los ilustrados imaginarán un modelo equivalente a una gran cadena ordenada y continua, -que será fuente de conocimientos-, y que resultará en ocasiones determinista y mecanicista³⁴.

En el caso del sensismo, -o derivación del empirismo inglés en Francia-, encontramos en Étienne Condillac a su máximo representante. Cuando en 1754 escribió el *Traité des sensations*³⁵, ya se había dado un paso adelante en este terreno con respecto a Locke, al afirmar que todos los sistemas humanos, -y no sólo el conocimiento-, venían del mundo de las sensaciones. El sensismo será una teoría epistemológica según la cual cualquier operación mental puede explicarse, sin tener que recurrir para nada a ningún tipo de ideas innatas, como una simple transformación de los conocimientos sensibles.

Ahora que las propiedades fundamentales del pensamiento ilustrado han quedado enunciadas, no resulta difícil ver sus influencias en el campo de la teoría arquitectónica estudiada. La sustitución de las leyes clásicas inmutables y autoritarias por normas basadas en el consenso, la razón, y la naturaleza, garantizan la continuidad de un conocimiento que posee todas las características del saber científico. Omitiendo de momento las posibles consecuencias que -in

³⁴ El contrapunto a esta concepción será “el estado de naturaleza del hombre” de Rousseau (1712-1778), y su oposición a los beneficios del saber. En cualquier caso las ideas de Rousseau influyeron más en los teóricos de la arquitectura por las recreaciones primitivas de los hombres, que por su fondo argumental.

³⁵ *Tratado de las sensaciones*, Condillac (1715-1780)

extremis- el sensismo puede llegar a provocar, la confianza se deposita en unos datos o hechos fruto de la experiencia práctica y de la observación, que se convierten en principios. Las costumbres, la función o el carácter configuran así un nuevo abanico de herramientas proyectuales que velará por un proceso sistematizado, ordenado, verificable y objetivo.

Recordemos y observemos cómo, tanto en Francia como en Inglaterra, las teorías arquitectónicas han ido incorporando el pensamiento racional y desplazando paulatinamente a la tradición clásica. El modelo de belleza que se deduce de este sistema quedaba obsoleto, y los diferentes autores se afanan en describir modelos “híbridos” en los que sigue existiendo una base ordenada y racional, pero se tienen ya en cuenta las libertades humanas que procuran las diferentes experiencias sensoriales. Estas formulaciones “a mitad camino” son las que han permitido el nacimiento de la modernidad. Las fuentes empíricas, derivadas de la percepción y las sensaciones se traducen en los textos en términos como uso, conveniencia o buen gusto, siendo todos ellos partícipes de un sistema social establecido con anterioridad.

Conviene insistir en el hecho de que, todos estos nuevos vocablos surgen del pensamiento moderno, es decir, aquel que entiende la razón como una “facultad de la mente humana”. Y si en esta nueva definición ya se implica al sujeto en el pensamiento, resulta lógico que los mismos términos arriba mencionados, lleven implícitos al individuo en sus definiciones.

Por lo tanto, y aún bajo el riesgo de sintetizar en exceso, podemos ya vislumbrar dentro de estas teorías arquitectónicas, un conocimiento científico que incorpora variables subjetivas previamente objetivadas. Al sistema estable y amparado por la razón se le ha infiltrado el sujeto desde la propia configuración de racionalidad. De esta manera, el sujeto le “pedirá”, -en este caso a la arquitectura-

, funcionalidad, carácter social y una estética derivada de estos dos términos que, al menos en parte, deberá ser convenida y pactada dentro de su entorno.

Ciertos autores priman el concepto de función dentro del proceso de reformulación de la teoría clásica, y hacen derivar de éste los parámetros sociales y estéticos. Así la funcionalidad podrá ser social en cuanto al uso del edificio se refiere, y estará determinada por el servicio a una sociedad concreta. De la misma manera, la belleza podrá depender “in extremis” de la función, llegando a definirse un cierto gusto por formas, proporciones...³⁶ Entenderemos en este caso por función la aproximación que utilizan los teóricos a lo largo del siglo XVIII: la utilidad del edificio según las actividades a desarrollar en él, su género. Es decir, el concepto que determinará el “carácter” de Boffrand o Blondel, y que se manifestará más radicalmente como expresión de un programa de necesidades, según Lodoli.

Otros, se apoyan en las vinculaciones sociales de la arquitectura y citarán la tradición y las costumbres como justificación de sus determinaciones sobre los órdenes y las proporciones. Las justificaciones de ésta índole tomarán un mayor protagonismo en el siglo siguiente cuando las revisiones históricas configuren necesidades de estilos con fuertes implicaciones nacionales.

En definitiva, la arquitectura sigue al pensamiento de su época, el ilustrado y se suma así al interés por las cuestiones del saber. No en vano proliferan tratados y ensayos que, ayudados por el mito de progreso, se afanan en descubrir y argumentar con afán educador las nuevas bases teóricas de la arquitectura.

³⁶ Véanse las tesis mantenidas por JUAN CALDUCH, colección *Temas de composición arquitectónica. Número 3: Uso y utilidad. De la utilitas a la función*, Editorial Club Universitario, Alicante 2001.

La exaltación de los sentimientos

Si en el texto anterior veíamos cómo el concepto de razón se imponía en el establecimiento de un conocimiento científico que tomaba los datos de la experiencia para convertirlos en leyes, en éste asistiremos al análisis de los argumentos que abogan por la imposibilidad de este proceso. El desarrollo del empirismo en Inglaterra a lo largo del siglo XVIII llevará a un extremo el concepto de conocimiento a posteriori, y lo convertirá en individual y personal, enfrentándose a toda norma preestablecida. Las fuertes implicaciones de esta teoría en el terreno artístico harán que la razón se oponga al sentimiento y a la intuición, y que esta dualidad sobre la adquisición del conocimiento acompañe a partir de este momento a toda la historia de la teoría arquitectónica.

Parece inevitable recordar, tal y como se hacía en la introducción, en el hecho de que cronológica y geográficamente, estas dos visiones de pensamiento se están superponiendo e influyendo mutuamente, por lo que las interferencias entre ambas son constantes. Así, en el terreno arquitectónico, pocas son las argumentaciones que no provienen de esta heterogeneidad, y su mera adscripción en este capítulo a uno u otro título ha de tomarse como resultado de una exposición que facilite una primera lectura. Una posterior profundización permitiría analizar los cruces y adscripciones a las dos líneas ideológicas.

Partamos pues de las explicaciones sobre las fuentes del conocimiento que John Locke describía en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*:

Supongamos, pues, que la mente es, como nosotros decimos, un papel en blanco, vacío de caracteres, sin ideas. ¿Cómo se llena? (...) A esto respondo con una palabra: la experiencia. En ella está fundado todo nuestro conocimiento, y de ella se deriva todo en último término. Nuestra observación, ocupándose ya sobre objetos sensibles externos, o ya sobre operaciones internas de nuestra mente, percibidas y reflejadas por nosotros mismos, es la que abastece a nuestro entendimiento con todos los materiales del pensar. Estas dos son las fuentes del conocimiento; de ellas proceden todas las ideas que tenemos o que podemos tener³⁷.

El ámbito filosófico inglés del siglo XVIII se caracterizará por su espíritu independiente delante de la autoridad teológica. Todo, o casi todo, responderá ahora a criterios racionales, materiales o naturales, y desde éstos se reclamará la emancipación humana. Serán los impulsos naturales del individuo, guiados por la razón, y no por la autoridad, los que fundamenten la moral y la psicología. Al igual que veíamos en la ilustración francesa, la inglesa también se impregnará de optimismo con la idea de progreso, y el saber, - convertido en materia central de los estudios-, reducirá en mundo a un gran sistema funcional.

Dentro del terreno de la epistemología, y cincuenta años después de la teoría de Locke, Hume intentará de nuevo desmontar los argumentos cartesianos de las ideas innatas. Con su *Tratado de la naturaleza humana* y con sus *Investigaciones sobre el conocimiento humano*³⁸, el filósofo ilustrado pretenderá construir una ciencia del conocimiento

³⁷ J. LOCKE, *An essay concerning human understanding*, 1960. Versión en castellano: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Ediciones Folio S.A., Barcelona 2002, página 55.

³⁸ David Hume (1711-1776), escribió el *Tratado sobre la naturaleza humana* en 1739, pasando totalmente inadvertido. En 1740 publicó un compendio del mismo con el título de *Abstract*. Refundió luego la primera parte del Tratado, - *Investigación sobre el entendimiento humano* (1751)-, así como la tercera, - *Investigación sobre los principios de la moral* (1752)-.

tan sólida como la física newtoniana. El punto de partida será pues la observación y la experimentación, que se establecerán como “principio de correspondencia”. Los materiales básicos, -los “átomos” de la mente-, de los cuales se nutre el conocimiento, serán las percepciones. Y a partir de aquí, se producirán dos categorías: por un lado las impresiones, que serán sensaciones o sentimientos, y por otro las ideas, que serán recuerdos o imaginaciones de sensaciones. Las impresiones podrán ser, por ejemplo, oír, ver, amar, odiar o querer, y sus causas serán desconocidas. Sin embargo las ideas serán siempre débiles y oscuras, por ser copias de las impresiones.

Pero en este razonamiento, la duda que siempre se plantea es la explicación del origen de términos abstractos, que no están sujetos a la experiencia. Según Hume, las palabras, a su vez, representan a las ideas, por lo que, para saber si una palabra tiene significado, hay que averiguar cuál es la idea que representa, y se conoce la idea averiguando la impresión de donde procede. Pero este argumento cae en el individualismo cartesiano del “yo pienso”. ¿Cómo podremos entonces afirmar que detrás de la acepción “hombre”, tenemos todos una misma concepción? La respuesta se hallará en el “principio de costumbre”, que es aquel que nos permite trasladar la idea individual a términos generalizados. La relación causa-efecto de un hecho repetido conforma nuestra realidad gracias a la costumbre y la imaginación. La razón no genera nuestro mundo, quien lo hace es la creencia en éste. Creemos que algo existe porque así lo sentimos, pero no sabemos “realmente” si está ahí. Las consecuencias inmediatas y directas de este discurso serán la pérdida de objetividad y el auge de la subjetividad como interpretación individual de los hechos.

Al mismo tiempo, Hume caerá en un escepticismo del que le será difícil salir. Si sólo podemos conocer a través de la experiencia, la realidad nos resulta imposible de abarcar, y no podremos nunca justificar afirmaciones verdaderas. El

inmaterialismo de Berkeley, y la escuela escocesa del sentido común intentaron remediar este problema en vano. En el primer caso se afirmará la realidad de la materia únicamente desde su percepción. La sustancia corporal es también subjetiva, y por lo tanto, lo que percibimos es ya la realidad. En el segundo, hablaremos de Thomas Reid y su particular teoría del conocimiento denominado “realismo ingenuo”. El sentido común, con una capacidad equivalente a la razón, demuestra la existencia de un mundo real que coincide con el mundo percibido y es independiente del sujeto.

Si trasladamos estas ideas al terreno estético, vemos cómo la experiencia, fuente de conocimientos, será la única que podrá dictaminar lo bello, y siempre desde el punto de vista subjetivo. Hemos de tener en cuenta que, con la aparición del sujeto en la escena del pensamiento, la belleza no sólo se definirá desde el propio objeto, sino también desde la persona que la valora. Esta dualidad dará pie al surgimiento de nuevas categorías estéticas propias de la experiencia; el gusto, lo sublime, lo pintoresco.... De la misma manera, al conocimiento intelectual se sumará el sensible, y se reconocerá la imaginación dentro del ámbito de la creatividad.

Gusto será pues el sentimiento espontáneo de respuesta a la belleza, y la capacidad para percibirla que desarrollan los hombres. Las reflexiones sobre sus propiedades variarán en el siglo XVIII entre el objetivismo de Francis Hutcheson³⁹ y el subjetivismo de Hume. El primero hablará de las cualidades del objeto que generan el gusto y se acercará a las tesis clasicistas señalando las características de uniformidad dentro de la diversidad (relación entre las partes, orden,

³⁹ Hutcheson (1694-1747), filósofo empirista escocés de origen irlandés, recibió influencias de las teorías morales y estéticas de Shaftesbury y de Butler. Autor de *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud* (1725), defiende el sentimiento de belleza en el hombre, innato, específico y autónomo: suficiente, por tanto, para fundamentar una teoría estética independiente.

armonía...) Para el segundo, el gusto es un placer que nace de la sintonía entre el objeto y el sujeto, y reconoce que las normas relativas a éste, o no pueden existir, o se tienen que acordar por consenso, según una educación, una conveniencia o utilidad y unas costumbres.

(...) la belleza, al igual que el ingenio, no puede ser definida, sino que es apreciada solo por el gusto o la sensación (...)

Es natural que busquemos una norma del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro.

(...) la misma habilidad y destreza que da la práctica para la ejecución de cualquier obra, se adquiere también por idénticos medios para juzgarla.⁴⁰

Y puesto que se irán multiplicando los argumentos sobre la relatividad de la belleza, la estética inglesa buscará apoyarse en las características de la psicología humana para encontrar criterios de universalidad. En este sentido, Hutcheson apelará al sentido común, Joseph Addison al asociacionismo psicológico, y Edmund Burke al materialismo fisiológico⁴¹. Éste último, en su obra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*⁴², superará las ideas de Hume al afirmar la existencia de las sensaciones estéticas idénticas en todos los individuos, y dotará así de mayor validez al juicio estético. Burke no es el primero en hablarnos de “lo sublime” como categoría estética diferente de “lo bello”, pero sí introduce en la definición de aquel, las características propias del empirismo inglés.

⁴⁰ D. HUME, *Tratado de la naturaleza humana. La norma del gusto*. Extracto en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 37 a 41.

⁴¹ FRANCISCA PÉREZ CARREÑO, “La estética empirista”. En AA.VV. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op.cit., volumen I, páginas 30 a 45.

⁴² *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757). Burke (1727-1795)

“Lo sublime” será aquello que provoque reacciones sentimentales en el hombre delante de una “escena” de misterio, terror, infinito, grandeza, poder, o magnificencia. La belleza, por su parte, se asociará a los objetos, pero siempre como respuesta psicológica inmediata producida por las características físicas de éstos. Según Burke, el artista podría entonces “jugar” a provocar los sentimientos de los espectadores mediante las configuraciones físicas de los objetos y la escenografía generada con los mismos.

“Lo pintoresco” guarda cierta relación de origen con “lo sublime”. Ambas categorías hablan de imperfección o de belleza no lograda, pero la primera hace mención a la irregularidad, lo singular y la variación, mientras que la segunda lleva consigo asociada el sentimiento de temor. “Lo pintoresco” se relacionará directamente con la belleza, su resultado será agradable pero no bello, y sus repercusiones en la arquitectura del siglo XVIII y XIX inglés serán enormes. Tal vez uno de los personajes que mejor define el término desde un acercamiento casi estrictamente visual sea Richard Payne Knight en su *Indagación analítica sobre los principios del gusto*.

La vista y la inteligencia, al comparar de este modo naturaleza y arte, adquieren una mayor apetencia por sus productos y las ideas que ambas suscitan resultan vigorizadas, y a la vez refinadas, por esa asociación y contraste. Los placeres de la vista alcanzan una mayor amplitud y encuentran gratificaciones sin fin, exquisitas e inocuas a la vez, en toda diversidad de producciones, animales, vegetales o minerales, que la naturaleza ha diseminado sobre la faz de la tierra⁴³.

Por último, será la imaginación la que se introduzca en el terreno de la creación, y por lo tanto, esté relacionada con los hechos cognitivos. Aunque el origen de todo conocimiento sea, para esta estética empirista, la

⁴³ RICHARD PAYNE KNIGHT, *Indagación analítica sobre los principios del gusto*, Londres 1805. Capítulo “sobre la imaginación” en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 51 a 58.

sensibilidad, la imaginación actuará como facultad asociativa de éstos activada en el momento de la contemplación.

Estamos por lo tanto asistiendo a una adscripción al empirismo en la fundamentación del conocimiento y la estética que, basándose exclusivamente en la experiencia y en lo sensorial, provoca dos cuestiones de vital importancia: la definición de una realidad objetiva, y el paso de lo individual a lo general. Ya hemos visto cómo el primer conflicto intenta solucionarse desde el inmaterialismo o el realismo ingenuo. El segundo surge como consecuencia de la negación del principio de generalización propio del pensamiento racional, y será objeto de múltiples debates a lo largo del pensamiento humano. Ambos argumentos tendrán una repercusión inmediata en el terreno artístico. La creciente subjetivación en la práctica provocará infinidad de debates sobre nuevas categorías estéticas que se agruparan bajo criterios psicológicos y fisiológicos para justificar la existencia de un conocimiento sensible y opuesto al intelectual. Alexander Baumgarten llegará a definir la estética como “ciencia del conocimiento sensitivo” en su intento ilustrado de arrojar luz sobre un terreno clarooscuro.

En efecto, la crítica a la superstición, al dogmatismo y al oscurantismo, toma en la Ilustración alemana, *Aufklärung*, la forma de estudio analítico de las posibilidades y límites de la misma razón. En este sentido, la exigencia básica de Christian Wolff⁴⁴, representante de la tradición racionalista alemana originada con Leibniz, será la de constituir un método de investigación racional orientado hacia la fundamentación de cada uno de los pasos del pensamiento. Pero estos razonamientos combinados con la experiencia del terreno estético, producirán unas contradicciones que

⁴⁴ Uno de los aspectos más característicos de la obra de Christian Wolff (1679-1754), -máximo representante de la *Aufklärung*-, es su actividad sistematizadora de la filosofía y su afán de crear una terminología filosófica, que en buena parte ha llegado hasta nuestros días.

preocuparán fundamentalmente al propio Baumgarten y a Johann Hamann.

La importancia histórica del primero estriba en que sus tesis representan el trasfondo filosófico inmediato sobre y contra el que se edificó la filosofía de Kant. Conocido sobre todo por su “teoría de la sensibilidad”, introduce el término de “estética” para referirse a conocimiento sensible, considerado como inferior respecto del intelectual, al que se asocia la “gnoseología superior” según la distinción introducida por su maestro Wolff. En *Aesthetica*, tratará de lo bello como perfección del conocimiento sensible, poniendo así de relieve el carácter subjetivo de la experiencia estética. Hamann, por su parte, en *Aesthetica in nuce*, defenderá que la razón depende del lenguaje, y que éste nunca podrá separarse de la sensibilidad. A pesar de sus diferencias, ambos ven en las tradiciones racionalistas una incapacidad para explicar satisfactoriamente esa inmediatez de la relación sensorial del individuo con el mundo, como parte del placer estético: la configuración de procedimientos regulados choca profundamente con la particularidad del fenómeno empírico individual⁴⁵.

Habrá que esperar hasta finales del siglo XVIII, para que Immanuel Kant quien empiece a plantearse una teoría estética en la que encajen las particularidades dentro de una totalidad, ya sin garantías teológicas. Su teoría del conocimiento, gracias al apriorismo, conseguirá resolver una forma de síntesis entre racionalismo y empirismo⁴⁶.

⁴⁵ Un posible antecedente de estos autores sea Giambattista Vico, cuya valoración de la historia como evolución de hechos sociales, le llevó a crear una teoría epistemológica cuyo lema decía “verum, ipsum, factum” (“lo verdadero es lo hecho”). El conocimiento es antes creador de representaciones y actividad fantástica, que reflejo del pensamiento. Rechazó de esta manera todo el pensamiento clásico, y llegó a afirmar que “la fantasía es tanto más fuerte cuanto más débil es el razonamiento”. Véase LIONELLO VENTURI, *Storia della critica d'Arte*, Nueva York, 1936. Versión en castellano, *Historia de la Crítica de Arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, páginas 169 y 170.

⁴⁶ Véase la introducción al siguiente capítulo, dedicado al siglo XIX.

Volvamos ahora a las teorías arquitectónicas para observar cómo afectan todas estas discusiones a la hora de definir los conceptos estéticos y epistemológicos que están sustituyendo a la tradición clásica.

El primer antecedente lo encontramos a principios de siglo en Francia, prácticamente imperceptible dentro del entramado académico. Sébastien Le Clerc escribió en 1714 *Traité d'Architecture avec des remarques et des observations très utiles pour les jeunes gens qui veulent s'appliquer à ce bel art*, texto claramente dirigido a las personas noveles en el oficio, que le valió la acusación de intentar reducir la teoría arquitectónica a un simple tema de conversación social. En realidad fue un personaje extremista dentro de la estética relativista, que llegó incluso a despreciar el concepto de belleza positiva de Perrault afirmando la importancia del “efecto” que provoca la arquitectura. Las proporciones ya no eran siquiera un problema de tradición y costumbres, sino el resultado del gusto subjetivo. La percepción sensorial debía decidir sobre la belleza y ésta era una cuestión de juicio personal, que quedaba completamente abierta ante su imposibilidad de determinación.

Sin desplazarnos geográficamente y con el fin de no perder cierta continuidad en el discurso, analizaremos esta tendencia irremediable hacia la exaltación de los valores expresivos dentro de la arquitectura francesa. En la obra fundamental de Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, el autor centra su atención en el estudio del efecto que ejerce la arquitectura sobre la sensibilidad humana. Le Camus desarrolla una teoría según la cual el “carácter” de un edificio, -basado en las propiedades de sus habitantes o de su función-, provoca siempre los mismos efectos en cualquier observador. Este argumento psicologista mecanicista hace depender la capacidad emotiva de la



figura 15: Le Camus de Mézières. Halle au blé.

forma de los objetos, al mismo tiempo que remite a la naturaleza como ejemplo de primera expresividad.

A diferencia de los textos hasta ahora mencionados, resulta muy grato encontrar en Le Camus de Mézières, variadas alusiones al recorrido histórico de la teoría del arte y del pensamiento filosófico. Sin duda este hecho demuestra la conciencia de cambio de las ideas expuestas.

La analogía de las Proporciones de la Arquitectura con nuestras sensaciones da lugar a una serie de reflexiones que establecen la Metafísica de la que depende el progreso del Arte. Hemos intentado evitar el aparato escolástico y todo aquello que afecte a la sutileza de los razonamientos, evitando la sequedad de los Principios y proyectando, en la medida de lo posible, un colorido agradable mediante comparaciones, descripciones y ejemplos. Tales son las leyes que nos hemos prescrito en esta obra.⁴⁷

Los argumentos hasta ahora expresados por Mézières entroncan directamente con los factores que rodearon a la llamada “arquitectura parlante”, y suponen un preámbulo de los textos desarrollados por los “arquitectos revolucionarios”⁴⁸.

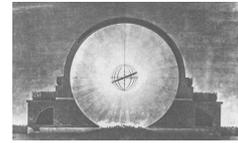
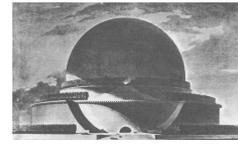
En este punto de la narración, nos encontramos con una consideración que vale la pena señalar aquí para no perder la visión general del discurso. Dentro del panorama de las diferentes teorías arquitectónicas, estamos asistiendo a un proceso evolutivo según el cuál la pérdida de autoridad de la tradición clásica obliga a los diferentes autores a buscar y

⁴⁷ NICOLAS LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet Art avec nos Sensations*. (El genio de la arquitectura o la analogía de este arte con nuestras sensaciones). París, 1780. Extracto en: P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 73 a 76.

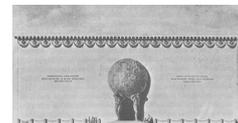
⁴⁸ No es objeto de este texto adscribirse o no al etiquetado “Arquitectura de la Revolución”. El polémico calificativo introducido por Emil Kaufmann, es tachado de desafortunado por otros autores que critican el tratamiento de esta arquitectura como fenómeno aislado, y su falta de relación con las consecuencias de la Revolución Francesa de 1789. El lector deberá comprender que esta terminología, al igual que otras mencionadas, funcionan como convencionalismos que nos ayudan a referenciar una arquitectura en un periodo preciso de la historia.

formular nuevos principios y objetivos que den validez al arte edificatorio. Y aunque este texto explicitará cómo esa búsqueda discurre siempre paralela a la evolución del pensamiento humano, cada uno de los críticos y estudiosos de la arquitectura nos ayuda a comprender mediante reflexiones personales, -como ya señalamos en la introducción de este bloque-, su propio punto de inflexión en el nacimiento de la modernidad. Según Collins⁴⁹, la “arquitectura revolucionaria”, representada por Soane, Boullée, Ledoux y Durand, rompe definitivamente con la tradición clásica al intentar rehacer los principios en sí, sin dar pie a reinterpretaciones. El razonamiento se basa en el ensalzamiento de la noción de belleza. Dentro de la definición más clásica de la arquitectura, -*utilitas, firmitas, venustas*-, el autor señala que las arquitecturas modernas enfatizarán una de las propiedades en detrimento de las otras dos, en lugar de mantener el equilibrio hasta el momento existente. El argumento es completamente válido según el punto de vista explicado, pero bajo el criterio fundamental del trabajo aquí expuesto, necesitaríamos precisar los fundamentos cognitivos que hacen posible esa belleza.

Analicemos ahora las ideas teóricas de uno de los máximos representantes de esta arquitectura. En Etienne Louis Boullée, encontraremos de nuevo una estética con marcado carácter psicológico. *Architecture. Essai sur l'art*⁵⁰ es una muestra de cómo una teoría puede enfocar la arquitectura a una única finalidad: la capacidad de emocionar. Basándose en el ya muy utilizado supuesto de imitación a la naturaleza pero con la novedad de un marcado carácter simbólico y metafórico, ésta será ahora fuente de sensaciones. Y en este proceso de mimesis, se buscarán las formas que provoquen más impacto en el hombre. Las figuras geométricas regulares se convierten en el punto de atención



figuras 16 y 17: Etienne Louis Boullée. Cenotafio de Newton. Alzado y sección.



figuras 18 y 19: Etienne Louis Boullée. Proyecto de Biblioteca Nacional. Interior y alzado.

⁴⁹ P. COLLINS, op. cit., páginas 15 y 16.

⁵⁰ Escrito entre 1781 y 1793, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte* no fue editado por Boullée (1728-1793) hasta 1953.

para las arquitecturas imaginarias por dos razones fundamentales: la inmediata impresión que provoca su morfología, y la incidencia de la luz y la escala de las mismas. Un edificio, por lo tanto, deberá poseer “carácter”, entendido como “efecto que resulta de este objeto y que causa en nosotros una determinada impresión”.⁵¹

Y siguiendo con este argumento, se introduce un sistema de proporciones que altera notablemente el definido en el siglo anterior. Las proporciones no dependerán ya de las relaciones aritméticas, sino que se relacionarán con aquellos factores que constituyan el efecto.

Después de haberme dado cuenta de que la regularidad, la simetría y la variedad constituían la forma de los cuerpos regulares, he visto que la proporción residía en todas estas propiedades reunidas.

Entiendo por proporción de un cuerpo aquel efecto que nace de la regularidad. La regularidad establece en los objetos la belleza de forma; la simetría, su orden y su belleza de conjunto; la variedad produce distintos planos por medio de los cuales se diversifican a nuestros ojos. Por tanto, la armonía de los cuerpos nace de la reunión y de la perfecta conjunción de todas sus proporciones.⁵²

Por otro lado, causa cierta sorpresa encontrar en éste y otros textos, el explícito desprecio de Boullée por los maestros de la Antigüedad y sus interpretaciones de la arquitectura. El autor acusa a Vitruvio de confundir el efecto con la causa, y afirma que “hay que concebir para poder obrar”. Dando prioridad a la creación artística, se dejan de lado los factores constructivos o funcionales de manera premeditada, y así la imaginación pasa a primer término. Proyectar y escribir para pensar la arquitectura constituía una vía de separación con

⁵¹ ÉTIENNE LOUIS BOULLÉE. *Architecture. Essai sur l'art*. Edición en castellano: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1985. página 67

⁵² *Ibid.*, página 57

respecto a los nuevos procedimientos compositivos que otros estaban llevando a cabo⁵³.

Vemos por lo tanto cómo la arquitectura francesa, aún siendo la cuna de la reformulación del lenguaje clásico desde los principios de la razón, desarrolla paralelamente a lo largo del siglo XVIII, las influencias de la estética empirista. Desplacémonos ahora a Inglaterra, para observar esta misma distinción en la evolución de la teoría arquitectónica desde que, en el subcapítulo anterior, asistimos a la divulgación del palladianismo mediante tratados y compendios gráficos.

Muchos son los historiadores que, ante el giro acontecido en la práctica arquitectónica inglesa a mediados de siglo, señalan como motivos no sólo los cambios ideológicos de pensamiento, sino también el problema social de transferir a la edificación doméstica y corriente la ornamentación clásica de los grandes monumentos construidos dentro del primer decenio del setecientos⁵⁴. En cualquier caso, el abandono del código formal clásico, la vuelta a repertorios medievales, y el gusto por naturalezas exentas de geometría cartesiana serán el reflejo de una búsqueda de nuevos valores estéticos.

La figura que mejor ejemplifica el final de siglo inglés es sin duda William Chambers. Más que su *Design of Chinese Buildings*, -análisis crítico que demuestra el gusto por lo exótico de moda en el momento-, la obra con cuerpo teórico es *Treatise on Civil Architecture*⁵⁵. En ella se propone una

⁵³ DELFÍN RODRÍGUEZ, "Étienne-Louis Boullée". En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 117 a 122.

⁵⁴ L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, op. cit., volumen II, página 1222.

⁵⁵ Chambers (1723-1793) publicó *Design of Chinese Buildings* en 1757, fruto de tres viajes al este asiático entre 1740 y 1749. Sin embargo la moda china en Inglaterra ya estaba en ese momento en decadencia. Bajo el temor de que la obra "dañase su reputación como arquitecto", dos años más tarde publicó *Treatise on Civil Architecture*, con claras influencias de las ideas

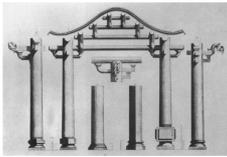
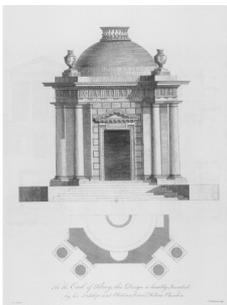


figura 20: William Chambers. *Designs of Chinese Buildings*. Orden arquitectónico "chino".



figuras 21 y 22: William Chambers. *A Treatise on Civil Architecture*. Proyectos de templos octogonales de orden corintio y dórico.

arquitectura de características paralelas a las concepciones de Jacques-François Blondel donde se alternan los términos solidez y duración, unidad y belleza, conveniencia y salubridad... Sigue a Laugier en sus alusiones a la cabaña primitiva, y se remite a Vignola en el tratamiento de los órdenes arquitectónicos. Sin embargo, en sus textos se advierten matices del auge de la nueva tendencia hacia la expresividad. A la formación tradicional del arquitecto, Chambers añade la práctica estética del experto que, valiéndose de su gusto, juzga los objetos de forma espontánea. Las medidas no son sólo correctas cuando se establece una relación entre las partes, sino también cuando el arquitecto conoce el efecto que éstas van a provocar. Se produce por lo tanto un intento por corresponder las sensaciones del espectador, con ciertas soluciones formales, en una nueva identificación "mecánica" de las respuestas psicológicas con las soluciones arquitectónicas. Éste proceso podrá ser apreciado por las personas que se hayan instruido en la materia.

Como ejemplo véase el pasaje en el que se produce una discusión sobre la preferencia entre columnas o pilastras, y en la que, por cierto, se contradicen las doctrinas de Laugier:

La transición de la luz a la sombra en la columna es gradual y suave, pero en la pilastra es abrupta y de fuerte contraste. Las variaciones en la superficie de la columna son fluidas e imperceptibles; las de la superficie de la pilastra son rápidas y en direcciones muy opuestas; y consiguientemente más aptas para producir impresiones súbitas y violentas en la imaginación.⁵⁶

La arquitectura ahora ya no forma parte de las ciencias, sino que pertenece esencialmente al terreno de las bellas artes, porque se ocupa del ámbito de la imaginación⁵⁷.

estéticas de Ware. La segunda parte de la obra, prevista, no llegó a ver la luz.

⁵⁶ W. CHAMBERS, *Treatise on civil architecture*. Citado en E. KAUFMANN, op.cit., página 44

⁵⁷ Se advierten claras influencias del escrito de Archibald Addison, *Taste and the pleasures of imagination (El gusto y los placeres de la imaginación)* de

Encontramos en sus escritos alusiones a la figura del arquitecto que nos hablan de un internacionalismo en el que se aviva la fantasía y fomenta una *sublime conception* gracias a los viajes y estudios en el extranjero. Se atisba aquí un punto de contacto directo con el sensualismo de Edmund Burke⁵⁸, y se constata cómo, durante la clausura de la tradición clásica, ciertos autores dejan de discutir el uso de los órdenes, el objeto de los ornamentos o, las teorías de las proporciones, para cambiar las bases de la finalidad arquitectónica hacia una nueva expresividad.

Pese a que la objetivación de los valores se convierte en un hecho imprescindible para poder argumentarlos, las influencias del empirismo harán derivar el arte por el camino de las sensaciones y, tal y como se produce en el ámbito filosófico, las razones se encaminarán hacia la búsqueda de correspondencias psicológicas. La introducción del sujeto en el terreno de la belleza confirmará la escisión que en su día planteó Perrault, y que junto con las distinciones entre “gusto adquirido” y “gusto natural” de Blondel, desembocarán en la carrera por un “efectismo” arquitectónico.

Retomando la ambientación que recrea Kaufmann cuando comenta la obra teórica de Jacques-François Blondel, resulta evidente que “la agonía del viejo sistema desembocaba por doquier en el caos”. Así pues, parece que las publicaciones de Blondel hablan de una incertidumbre general acerca del “camino correcto” y de excesivas modas en ese momento (clasicismo, goticismo, predilección por el arte oriental), al igual que señala el espíritu revolucionario de una joven generación con *esprit de vertige*. Está claro que los racionalistas se habían volcado en

1712. El lector podrá encontrar en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 69 a 72, un extracto de otra obra fundamental del mismo autor: *Essays on the nature and principles of taste (Ensayo sobre la naturaleza y principios del gusto)*, de 1790.

⁵⁸ Sobre la influencia de los textos de Burke y Addison en los autores ingleses de finales del siglo XVIII, véase P. COLLINS, op. cit., páginas 37 a 53, capítulo dedicado a “La influencia de lo pintoresco”.

la redefinición de la forma mientras que “unos creyentes en el individualismo” empezaban a rechazar incluso el modelo jerárquico.

Hacia finales de siglo observamos, cada vez más, cómo la doctrina de las proporciones arraigada desde el Renacimiento, empieza a perder peso frente a una arquitectura que quiere estimular unos sentimientos. Una nueva concepción individualista de la organización de las formas surgirá frente al antiguo sistema de equilibrio y perfecta unificación. En la búsqueda de nuevos medios de expresión, cada uno de los autores intentará desplazar la unidad formal hacia la uniformidad de carácter, y para ello, se recurrirá a un despojo de los ornamentos y a los efectos provocados por las formas elementales, la luz o la escala. Muchos arquitectos de esta generación han sido calificados ya como los primeros románticos⁵⁹.

Son evidentes, más en la práctica que en la teoría arquitectónica inglesa de los siglos XVIII y posterior XIX, las consecuencias de lo anteriormente expuesto. La formulación de la arquitectura como generadora de sensaciones apenas atisbada en los textos de Chambers, se combina en este caso con una práctica que exprime estas ideas y combina el gusto por lo nuevo y lo exótico. Las villas campestres o *cottages*, y los jardines informales, fueron el escenario ideal para aplicar una nueva teoría arquitectónica que podía despegarse de la tradición clásica, y que utilizaba como intermediarios la pintura paisajística y la literatura. Y paralelamente a los escritos teóricos mencionados, surgían catálogos y estudios sobre arquitectura residencial rural. Como ejemplo podríamos simplemente citar a Robert Morris, y su *Select Architecture* de 1755, o ya hacia finales de siglo, en 1793, *Sketches in Architecture* de John Soane.

⁵⁹ El término romántico, con sus diferentes acepciones, será expuesto en profundidad en el próximo capítulo.

Sir John Soane: Intervenciones en el Banco de Inglaterra

La obra de John Soane ejemplifica y sintetiza perfectamente los argumentos vistos en los dos textos de este capítulo, por lo que la elección, en este caso, se debe primeramente al personaje en sí, pero también a la heterogeneidad que demuestra en sus intervenciones en el Banco de Inglaterra desde finales del siglo XVIII hasta la tercera década del XIX. En efecto, una primera lectura biográfica del arquitecto nos llevará a descubrir su adscripción al racionalismo francés y a la estética de lo pintoresco, conceptos que manejó a la perfección con predominancia de uno u otro en muchos proyectos, pero que, en el aquí analizado, se convierten en caminos paralelos. Soane puede considerarse por lo tanto uno de los arquitectos que mejor reflejan en su país, los ideales de la Ilustración, superándose así los sistemas compositivos barrocos y el palladianismo. Una breve referencia a su etapa de formación se hace pues necesaria antes de acometer el análisis de la obra que le ocupó cuarenta y cinco años de su vida.

El viaje a Italia y Francia que emprendió a los veinticuatro años de edad gracias al apoyo de su maestro George Dance supuso el comienzo de un periodo de aprendizaje marcado siempre por la gran ambición y el sentido del esfuerzo que dominó su vida. Las consecuencias se manifestaron rápidamente en su “escalada” social, -Soane provenía de un familia humilde y buscaba situarse entre la

más alta clase aristocrática inglesa-, y en sus primeras lecturas teóricas: Laugier, Boullée, Ledoux y Piranesi, con quien contactó personalmente, fueron los autores de los que aprendió sin duda el sentido racional de lo constructivo, las composiciones de carácter utópico, los juegos de volúmenes, o el magnífico empleo de la luz.

Cuando hacia 1788, Soane recibe el nombramiento más notable de su carrera profesional, el de arquitecto del Banco de Inglaterra, el edificio original de George Sampson construido entre 1731 y 1734, había sido ya ampliado por Robert Taylor veintitrés años antes mediante la implantación de una gran sala circular, conocida como rotonda. Pero las intervenciones de Soane iban a desfigurar las de éste, y no sólo por los graves defectos estructurales que padecía la obra, sino también y sobre todo gracias a la nueva configuración espacial que iba a introducir el arquitecto. Una rápida comparación entre los planos de planta del conjunto correspondiente a los años de comienzo y finalización de las obras aquí estudiadas demuestran los cambios sustanciales en la configuración genérica del edificio.

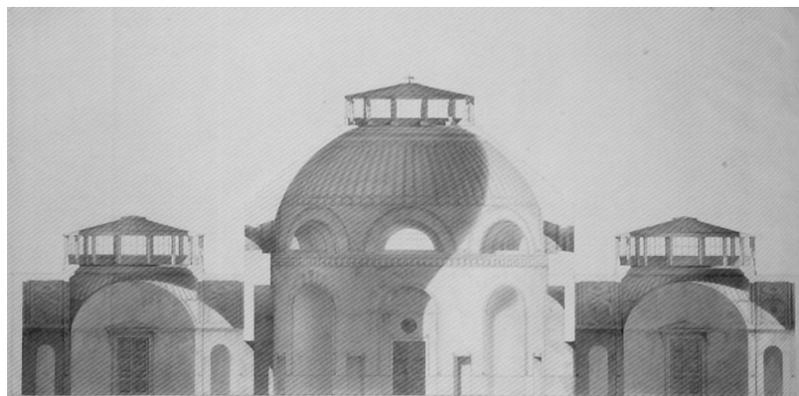


figura 23: Sir John Soane. Banco de Inglaterra, Londres. Sección por la rotonda



figura 24: Banco de Inglaterra, Londres. Fachada principal según proyecto de Robert Taylor

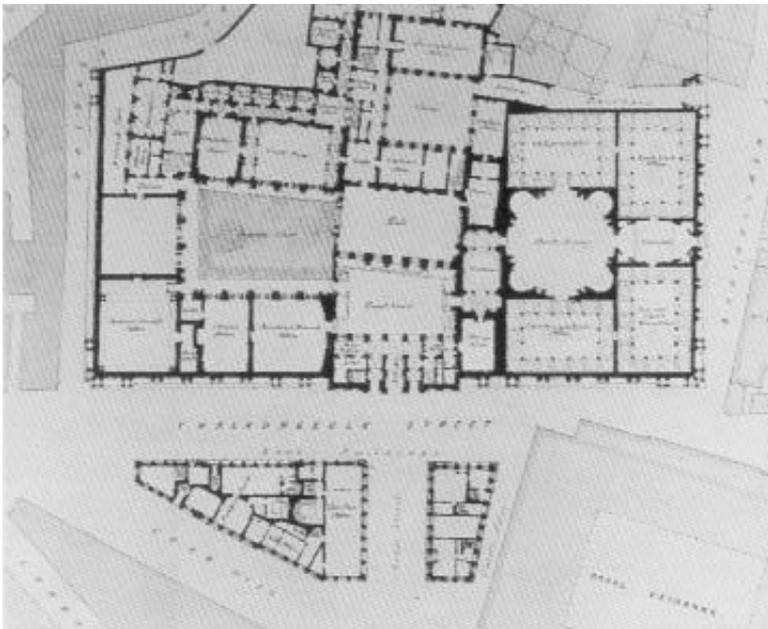


figura 25: Banco de Inglaterra, Londres. Planta de conjunto según proyecto de Robert Taylor

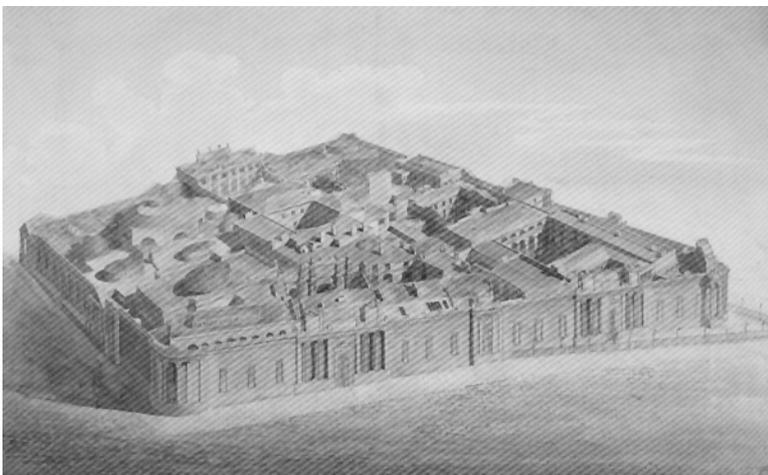
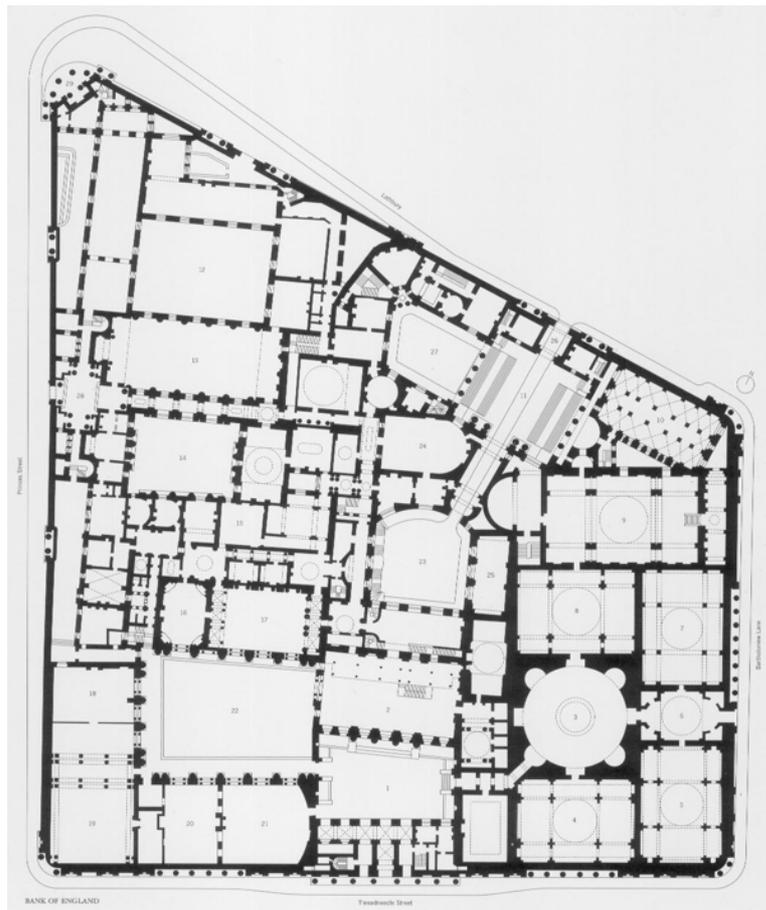


figura 26: Sir John Soane. Banco de Inglaterra, Londres. Perspectiva del conjunto.



- 1 Patio frontal
- 2 Pay Hall
- 3 Rotonda
- 4 Antigua oficina del "Cuatro por Ciento"
(más tarde Antigua Oficina de Dividendos)
- 5 Nueva oficina del "Cuatro por Ciento"
(más tarde oficina Colonial")
- 6 Vestibulo de Bartholomew Lane
- 7 Oficina de Valores del banco
- 8 Oficina del Cuatro por Ciento y del Cinco por Ciento
- 9 Oficina de Transferencia de Consolas
- 10 Biblioteca de consolas
- 11 Lothbury Court
- 12 Patio del taller de imprenta
- 13 Oficina de Contables (más tarde Oficina de Pagares de 5 libras; posteriormente Salón de Plano Público)
- 14 Patio del gobernador
- 15 Salón del gobernador
- 16 Salón del comité
- 17 Court Room
- 18 Bill Office
- 19 Oficina de Anualidades Reducidas
- 20 Oficina de Cheques
- 21 Oficina de Certificados de Dividendos
- 22 Patio del jardín
- 23 Patio de Lingotes
- 24 Cajero jefe
- 25 Oficina de Lingotes
- 26 Puerta de Lingotes, fachada de Lothbury
- 27 Patio de la residencia
- 28 Vestibulo de Princes Street
- 29 Tivoli Corner



figura 27: Sir John Soane. Banco de Inglaterra, Londres. Planta de conjunto.
 figura 28: Banco de Inglaterra según el proyecto de George Sampson.

Las intervenciones se acometieron en distintas fases⁶⁰, pero resultará mucho más interesante para nuestros propósitos analizar las mismas desde su valoración de conjunto, y así poder examinar detenidamente los criterios y decisiones fundamentales del proyecto.

Volviendo a las plantas anteriormente mencionadas, es fácil advertir que, en la planificación del conjunto, Soane, lejos de regularizar el esquema de trazas clásicas heredado de Taylor, -edificio a grosso modo simétrico y axial: la rotonda y el patio del jardín equilibran las alas de este y oeste-, introduce un tercer eje diagonal desde Lothbury que descompensa el conjunto, y organiza toda la parte noroeste sin una aparente jerarquía espacial. Estas operaciones adquieren un carácter claramente intencional si advertimos que la configuración posterior del edificio es el resultado de una operación urbanística, sugerida por Dance y el propio Soane, para abrir la calle Lothbury y separar el edificio del Banco de Inglaterra de la manzana de viviendas existentes dotándolo así de mayor presencia en la ciudad.

⁶⁰ Cronología de la obra y de sus intervenciones:

1731-1734: Construcción del primitivo cuerpo del edificio por el arquitecto George Sampson.

1765-1788: Ampliación de Robert Taylor. Sala circular de la rotonda.

1788: Soane asume el cargo de arquitecto del Banco de Inglaterra.

1791-1792: Oficina de valores (*Stock Office*).

1793-1797: Oficina del Cuatro y el Cinco por Ciento (posteriormente de Dividendos de Fondos Consolidados).

1794-1795: Remodelación de la Rotonda.

1796-1800: Puerta de Lingotes y patio de *Lothbury Court*.

1798-1799: Oficina de Transferencia de Fondos Consolidados.

1802-1806: Oficina de los Contables.

1803-1805: Patio del Gobernador, remodelación de la fachada de *Lothbury*, y *Tivoli Corner*.

1803-1808: Vestíbulo a *Princes Street*.

1806-1808: Oficina de Lingotes.

1816-1826: Fachadas a *Threadneedle Street* y *Bartholomew Lane*.

1814-1815: Conexión del patio central con la Rotonda.

1818-1823: Oficina Colonial y Oficina de Dividendos

1833: Soane presenta su dimisión como arquitecto del Banco de Inglaterra.

Cronología extraída de la obra AA. VV., *John Soane, Architect: Master of Space and Light*, Royal Academy of Arts, Londres 1999. Versión en castellano: *John Soane, arquitecto. Maestro del espacio y la luz*, British Council España y Ministerio de Fomento, Madrid 2001.



figura 29: Sir John Soane. Banco de Inglaterra, Londres. Oficina Colonial



figura 30: Sir John Soane. Banco de Inglaterra, Londres. Tivoli Corner

No obstante, una segunda revisión de estos dibujos, sí que permite encontrar relaciones de orden menor entre algunas de las partes, aunque siempre de forma acotada. La misma secuencia de acceso triunfalista desde Lothbury, el pequeño vestíbulo de Princes Street con sus dos alas longitudinales laterales, o la alternancia producida por el patio del gobernador, la Oficina de Contables y el patio del taller de la imprenta, recuerdan fragmentos de organizaciones espaciales de composición clásica. Parece que Soane maneja las herramientas organizativas a una escala diferente de la de sus antecesores. Las reglas que a los racionalistas sirven para ir del todo a lo particular de manera "armoniosa", en Soane se utilizan para trabajar en lo fragmentario, y así el conjunto resulta relegado a una amalgama de ángulos extraños, pasillos y corredores laberínticos, o concatenaciones diagonales, más propias de la búsqueda de la experiencia visual de carácter pintoresco. No se puede explicar de otra manera sino, la sustitución de la entrada axial a la Rotonda de Taylor, por la suya en diagonal, y a través de un estrecho pasillo quebrado.

Las fachadas exteriores se conciben pues como un recinto amurallado que protege, además de técnica y funcionalmente, la configuración espacial interior. Se construyeron en piedra de Portland para protegerse de los posibles incendios, y carecen prácticamente de huecos para prevenir posibles ataques o robos. Pero además, aunque compositivamente se materializan mediante un estilo racionalista francés, de nuevo a una escala menor, se aprecia la mezcla de formas de origen griego, romano o medieval con ciertos tintes de abstracción. Recuérdese, a modo de ejemplo, la tan citada referencia de la Tivoli Corner inspirada en el Templo de Vesta. John Ruskin criticó la "rusticidad" de estos paños y Cockerell, arquitecto sucesor de Soane en el Banco de Inglaterra, encontró que las escasas ventanas daban al edificio un aspecto

excesivamente doméstico⁶¹. El visitante, sin embargo, debía de poder sentir toda la presencia y autoridad de la institución al traspasar estos muros e introducirse en un conjunto edificado donde el efecto sorpresa se derivaba de los cambios dimensionales, de la variedad de espacios interiores y exteriores, y de sus alternancias de condiciones lumínicas.

Porque la luz es, sin duda alguna, uno de los mejores instrumentos de Soane en todas sus obras, que aquí queda fuertemente respaldado por la necesidad de unas fachadas opacas surgidas de la condición de protección. Los interiores del Banco de Inglaterra manifiestan claramente hasta qué punto el arquitecto no sólo se preguntaba por los requerimientos de iluminación sino también por el efecto que con ésta quería crear. Sus famosas cúpulas colgantes, sus enormes salas que rememoran los baños romanos y la limpieza de ornamentos fruto de la progresiva abstracción del lenguaje clásico, caracterizan los espacios de la arquitectura de Soane. Y en la configuración de los interiores, el autor del Banco de Inglaterra era un auténtico maestro. En ellos reside su mayor énfasis y consiguientemente, también sus mayores logros.

Recopilando lo anteriormente expuesto, estaríamos en condiciones de afirmar que la concepción arquitectónica de Soane es claramente anti-clásica. Su manera de proceder a la hora de abordar el proyecto no guarda relación alguna con el orden de las partes y la armonía del todo, válida hasta el momento, sino que establece un sistema de espacios interiores concatenados guiados por las leyes de la percepción visual y los estímulos sensoriales. Al parecer, la influencia de la ideología empirista pudo provenir en Soane de la mano de Henry Home, Lord Kames. Soane entró en contacto con los argumentos de este pensador y con las

⁶¹ *Ibid.*, paginas 208 a 251. Capítulo dedicado al Banco de Inglaterra de DANIEL ABRAMSON.

obras de Edmund Burke, gracias a las conferencias de Thomas Sandby, a las que asistía como alumno de la Real Academia de las Artes. Kames era seguidor de los textos de Locke, pero contaba con sus propias reflexiones sobre el espacio y el tiempo, y sus textos estudiaban los espacios interiores de la arquitectura desde el punto de vista de la experiencia individual. Por otro lado, también existen pruebas documentales que corroboran la admiración de Soane por las obras teóricas de Richard Payne Knight⁶².

Pero la faceta teórica de Soane se desarrolla sobre todo alrededor de la Real Academia de las Artes. Creada a imagen y semejanza de la *Académie* francesa, el que fue alumno de arquitectura en la institución, otorgándole también la beca para su *Grand Tour*, acabó convirtiéndose en miembro de la misma en 1802, y en profesor de arquitectura en 1806. Las conferencias pronunciadas en los siguientes años suponen la expresión de su concepción arquitectónica, y entre sus afirmaciones cabe resaltar las advertencias que hizo a sus alumnos sobre el límite de la novedad y las fronteras de la variedad. Según él, y en contra de lo que pudiese parecer a primera vista por el ambiente de muchas de las acuarelas dibujadas por Gandy, Piranesi y Borromini habían sobrepasado ampliamente estos límites. También insistió en estas lecciones, en el hecho de que el arquitecto moderno, según él, debía caracterizarse por su responsabilidad ética y sus conocimientos técnicos.

Se revela aquí el lado más racionalista del arquitecto como la cara opuesta, pero complementaria, de aquellas alusiones al placer visual que producían los contrastes de formas, estilos y carácter en sus obras. De hecho, las innovaciones constructivas nos devolverán al Banco de Inglaterra para mencionar las famosas piezas cerámicas huecas con las que construyó las cúpulas, y el hierro utilizado en los

⁶² *Ibid.*, páginas 26 a 37: ROBIN MIDDLETON, "Los espacios de Soane y la cuestión de la fragmentación".

lucernarios o las varillas utilizadas para reforzar algunos puntos de la estructura.

Hemos comprobado pues cómo, en esta obra, se cumplen aquellas afirmaciones enunciadas al principio de este texto. La síntesis de las ideas de la Ilustración se advierte en la poética personal del arquitecto. Rechazando éste el uso disciplinado de las herramientas clásicas y construyendo, mediante sus propias y libres argumentaciones racionales un sistema proyectual, se llega a una producción arquitectónica que convierte las experiencias individuales, y por lo tanto al sujeto, en el verdadero protagonista.



figura 31: Sir John Soane. Banco de Inglaterra, Londres. Oficina de Dividendos

S. XIX

Antes de proceder a la exposición de las teorías arquitectónicas que se suceden a lo largo del siglo XIX, conviene hacer ciertas reflexiones de carácter general con el fin de obtener una visión global de los diferentes caminos que éstas tomarán. El siglo XVIII resulta de vital importancia para el establecimiento de las concepciones subjetivas en las nuevas formulaciones arquitectónicas. Una vez aceptada la pérdida de la tradición clásica, la arquitectura buscará nuevos valores en los que apoyarse, y la creciente distinción entre unas características objetivas y estables en el terreno del arte, y las exaltaciones de las expresiones individuales, generarán dos caminos paralelos que se alternarán y cruzarán en función de sus contextos geográficos y sociales. Resulta imposible obviar las circunstancias históricas del momento: las grandes revoluciones sociales e industriales, el desarrollo de la técnica y la aparición de nuevos materiales, tendrán un reflejo más que directo en la evolución del arte.

De esta manera, a lo largo del ochocientos veremos nacer tratados en los que se olvidará la aportación del sujeto como ente creador. Otros autores, sin embargo, radicalizarán esta postura hasta el extremo de perder su valor en cuanto a juicio estético se refiere. Pero paradójicamente, en ambos discursos encontraremos una arquitectura con voluntad explícita de progreso, de autodefinición y de transformación de la sociedad. Este “sueño utópico” se buscará igual desde

los diferentes frentes de estudio: el nuevo rol de las técnicas, la necesidad de un “estilo” propio, la interpretación de la historia y la sociología, o la obtención de sensaciones. Asistiremos al derrocamiento definitivo del concepto de arte como imitación, puesto que la obra arquitectónica buscará sobre todo producir implicando al sujeto en ello. Las consecuencias en la práctica serán por lo tanto diversas y variadas. Los historicismos griegos, romanos o renacentistas, el nacionalismo gótico y todos los eclecticismos imaginables podrán considerarse válidos a lo largo de los próximos cien años.

Y en este sentido, tal vez cabría aquí una reflexión que apoyaría los argumentos que Ignasi de Solà-Morales defiende sobre la comparación entre racionalismo y eclecticismo. En efecto parece que los enfrentamientos entre ambas acepciones resultan del todo incorrectos por cuanto los dos pertenecen a un mismo proceso histórico y son simplemente reflejo de la teoría y práctica arquitectónica respectivamente. Las diferentes concepciones históricas – que estudiaremos en uno de los siguientes capítulos-, la superación del concepto de mimesis, y el ya asentado conocimiento empírico permitirán un pluralismo arquitectónico racional donde la realidad sea interpretada de forma cambiante sin una adscripción a un código establecido⁶³.

En continuidad con el esquema prioritariamente ideológico, de este bloque, los subcapítulos bajo los que englobaremos el discurso seguirán respondiendo a las líneas de pensamiento existentes con un cierto paralelismo de ubicación geográfica, no sin contemplar las influencias que entre ellas existirán. De alguna manera, se podrá también

⁶³ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, “Orígenes del moderno eclecticismo. Las teorías de la arquitectura en Francia a comienzos del siglo XIX”. Publicado originalmente en *Quaderns d'Arquitectura* nº 162, y recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 2003, páginas 13 a 29.

establecer un seguimiento evolutivo entre los textos del capítulo anterior y los de éste, si bien el corte histórico vendrá expresamente provocado en este caso, por la aparición de unas discusiones filosóficas que cerrarán una gran etapa y afectarán profundamente al destino de la siguiente.

En efecto, las obras fundamentales de Immanuel Kant⁶⁴, que vieron la luz a finales del siglo XVIII, supusieron una verdadera síntesis de los planteamientos más radicalizados entre empirismo y racionalismo. Por ello, y aún no siendo perceptibles directamente sus consecuencias en la teoría arquitectónica, conviene proceder a un breve resumen de las mismas con el fin de poder comprender posteriormente la evolución del pensamiento filosófico: romanticismo e idealismo son corrientes completamente deudoras de las cuestiones kantianas que sí podrán detectarse en las concepciones propias de nuestro trabajo.

Encajar las particularidades dentro de una totalidad gracias al apriorismo, es una conclusión “fácilmente” enunciada, pero sumamente compleja en sus argumentaciones, y será precisamente en el entramado de éstas en las que habrá que indagar para obtener una mínima comprensión. En *La Crítica de la razón pura*, tomando como ejemplo la denominada “revolución copernicana”, Kant sugiere que los problemas tradicionales de la filosofía se resuelven mejor adoptando como hipótesis, el punto de vista de que el conocimiento no se rige por el objeto, sino éste por el conocimiento. Este cambio en el punto de vista de la solución recibirá por parte de los filósofos la denominación de “giro trascendental”. Y así, aun admitiendo que todo conocimiento comienza por o con la experiencia, no todo proviene de ella. De hecho, sólo se conoce cuando resulta

⁶⁴ Nos ocuparemos aquí de la etapa denominada “crítica” de Kant (1724-1804), aquella que, bajo las influencias de la lectura del empirismo de Hume y tras el rechazo de su escepticismo, le despertó del “sueño dogmático”. *Crítica de la razón pura*, Riga 1781 y 1787, *Crítica de la razón práctica*, 1785, y *Crítica del juicio*, 1790.

posible imponer al objeto aquellos elementos a priori, propios únicamente del sujeto, que posibilitan un conocimiento universal y necesario. Toda la primera parte de esta crítica consiste en el análisis de estos elementos a priori, llamados elementos o condiciones trascendentales del conocimiento, a partir de los cuales resulta posible construir juicios sintéticos a priori, tanto en lo referente a la sensibilidad (Estética trascendental) como en lo tocante al entendimiento (Analítica trascendental).

La capacidad de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos se llama sensibilidad. Los objetos nos vienen dados mediante la sensibilidad y ella es la única que nos suministra intuiciones. Por medio del entendimiento, los objetos son en cambio pensados y de él proceden los conceptos.⁶⁵

El conocimiento surgirá entonces de la unión de la sensibilidad y el entendimiento, será sensible e inteligible. Kant dividirá entonces la realidad, en dos concepciones: el fenómeno y el *noúmenon*. Por fenómeno entenderá la configuración misma de la experiencia desde las características espacio-temporales. Conocer algo es poder constituirlo en objeto de experiencia, según las condiciones de posibilidad que el propio sujeto determina; lo que las cosas son, ya no puede quedar separado ni del percibirlas ni del entenderlas, pero tampoco del poder percibirlas y poder entenderlas. El *noúmenon* se refiere a la cosa en sí, a las cosas tal como se supone que son en sí mismas, más allá de lo que podemos conocer por la experiencia. La cosa en sí no puede ser conocida, sino sólo pensada; es un puro inteligible; su existencia la exige la presencia de algo que sólo puede ser su apariencia, o su fenómeno.

El reconocimiento del uso ilegítimo de la razón será analizado en la Dialéctica trascendental, donde se estudiarán los niveles de conflictos en el conocimiento. No

⁶⁵ IMMANUEL KANT, *Kritik der Reinen Vernunft*, 1781. Versión castellana: *Crítica de la razón pura*, Estética trascendental. Editorial Alaguara, Madrid 1978. 6ª edición de 1988.

se podrá pretender conocer sintéticamente la totalidad de los fenómenos o experiencias empíricas, mediante el uso de la razón sin caer en la “ilusión trascendental”, aquella que pretende objetivar los principios subjetivos.

La dialéctica trascendental se conformará, pues, con detectar la ilusión de los juicios trascendentes y con evitar, a la vez, que nos engañe. Nunca podrá lograr que desaparezca incluso (...) y deje de ser ilusión. En efecto, nos la habemos con una ilusión natural e inevitable, que se apoya, a su vez, en principios subjetivos haciéndolos pasar por objetivos⁶⁶.

Kant concluye que no se puede obtener conocimiento verdadero o científico del hecho de aplicar la razón a objetos que están más allá de toda experiencia. Pero en lugar de rechazar este campo, la ilusión se acepta como un hecho inevitable. La razón cognoscitiva tiene unos límites, pero es lógico que el hombre intente cruzarlos.

En la *Crítica de la razón práctica*, se intentará ir más allá del saber científico, preguntándose por la moralidad y la libertad⁶⁷. Esta segunda obra guarda una estrecha relación con la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, publicada en el mismo año.

Veamos ahora sus indagaciones en el campo de la estética y la solución a las cuestiones sobre el paso de la individualidad a la universalidad. La tercera de las críticas trata del juicio estético y del juicio teleológico, completando e integrando al mismo tiempo a las otras dos anteriores. Se distinguirá entre juicio determinante –aquél en el que lo particular se subsume bajo lo general y que aporta

⁶⁶ I. KANT, op.cit., Dialéctica trascendental, Introducción.

⁶⁷ En la primera parte de la *Crítica de la razón práctica*, se hablará de moralidad y de sus principios (imperativo categórico), y luego de lo que es “bueno” o “malo”. La razón práctica, esto es, la voluntad que se determina por la razón, establece entre ella y los objetos morales (absolutamente puestos por ella misma) un sentimiento moral de respeto. La segunda parte trata de cómo la voluntad, que se mueve normalmente por motivos subjetivos, se somete en la práctica a la ley objetiva que le propone la razón.

conocimiento-, y juicio reflexionante- aquél que tiene la tarea de ascender de lo particular a lo general y cuyo principio no puede sacarse de la naturaleza, precisamente porque es condición de los juicios dependientes de la experiencia. El juicio del gusto será reflexionante, y el principio que deberá darse será el de la finalidad de la naturaleza. Ésta será un principio a priori y trascendental que hace posible las normas deducidas de la experiencia, pero que no procede de ésta. Y este principio, es un presupuesto que se da en el sujeto, no en el objeto. Nos encontramos ante un razonamiento paralelo al visto con el tema del conocimiento en la *Crítica de la razón pura*.

Kant ha invertido los términos según los cuales suelen abordarse estos problemas y lo ha hecho porque su reflexión implica siempre la relación a un sujeto y se produce en el marco de tal relación. No hay un objeto exterior dado que el sujeto pueda conocer empíricamente como lo que es, sino que todo conocimiento lo es desde el sujeto y en relación a él. No hay una naturaleza exterior dada, pero sí fenómenos singulares que se comportan de acuerdo a normas, y sólo si tales normas se articulan mediante un principio general es posible hablar de naturaleza –un todo ordenado– y de su experiencia. Ahora bien, la ley general no está dada, es un presupuesto, ni la ha dado nadie: es un presupuesto para que la naturaleza sea tal en una experiencia⁶⁸.

El juicio reflexionante, por basarse en este principio trascendental no aportará conocimiento, pero establecerá el orden según el cual cualquier conocimiento sea posible.

En la primera parte de la *Crítica del Juicio*, se establecerán los significados de “lo bello” y “lo sublime”. La “Analítica de lo bello” considera el juicio estético, el gusto, desde cuatro puntos de vista: la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad⁶⁹. La “Analítica de lo sublime” relaciona y

⁶⁸ VALERIANO BOZAL, “Immanuel Kant”. En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 182 y 183. En general, todo el discurso narrativo sobre la Crítica del juicio es deudor de este sencillo y didáctico artículo.

⁶⁹ De cada una de estas consideraciones nacen otras tantas definiciones: (1) bello es lo que agrada desinteresadamente; (2) lo que, sin concepto, gusta

distingue lo sublime de lo bello. Lo sublime coincide con lo bello en que no es un juicio objetivo, sino un juicio de reflexión, pero se diferencian en que el primero supone una finalidad, -el agrado que lo bello produce en la facultad de juzgar-, y el segundo la desborda, -es inapropiado para el agrado-. Lo bello agrada, lo sublime abruma.

El juicio de lo bello es, en definitiva, un juicio sobre finalidad en la naturaleza de tipo reflexivo: se reflexiona sobre el agrado o desagrado que el sujeto percibe en la contemplación del objeto bello. Es un juicio individual con pretensiones de validez universal y requiere, por tanto, un fundamento a priori. Este fundamento es el "sentido común" (estético), que no es otro que la posibilidad de universalizar sentimientos. El sentimiento que se universaliza, no se refiere a ningún conocimiento, sino a una finalidad de la cosa bella que agrada al ánimo. Aplicando a las cosas (en cuanto bellas) una finalidad subjetiva (el agrado), las concebimos bajo principios (regulativos) nuevos.

Y de esta manera se identifica el gusto con el juicio del gusto, y éste con el juicio estético. El gusto, -sentimiento de lo bello-, es un juego, o una armonía, entre imaginación y entendimiento: es una experiencia universalizable de los objetos sin recurrir a conceptos. Como no se trata de una comunicación de hecho, sino de la posibilidad de comunicación entre muchos por medio del sentimiento, se trata también de una capacidad a priori, y por eso el gusto es universalizable. Lo bello nos agrada, y por esto es subjetivo, pero al mismo tiempo, su percepción va acompañada del juicio de que ha de gustar a todos, o de que hay gustos equivocados, y en este sentido es objetivo u objetivable.

Así, pues, no es placer, sino la universal validez de ese placer, lo que se percibe en el espíritu como unido con el

universalmente; (3) lo que se percibe como una finalidad sin objeto alguno; (4) lo que, sin concepto, es objeto de un placer necesario.

*mero juicio de un objeto, y lo que es representado en un juicio del gusto, a priori, como regla universal para el Juicio, valedera para cada cual. ¿Que yo percibo y juzgo un objeto con placer? Eso es un juicio empírico; pero ¿que lo encuentro bello, es decir, que puedo exigir a cada cual esa satisfacción como necesaria? Esto es un juicio a priori.*⁷⁰

Recapitemos y resumamos entonces cuáles son las grandes cuestiones que Kant ha creído resolver y que suponen el debate central a contrastar con las siguientes tendencias filosóficas. El filósofo alemán ha puesto todas las cartas sobre la mesa en materia de conocimiento, y trasladando sus conclusiones al terreno estético, ha abordado explícitamente la dualidad objeto - sujeto.

Kant realiza el giro trascendental del conocimiento objetivo a las condiciones subjetivas de su posibilidad. El sujeto es receptivo de conocimiento, puesto que él determina al objeto. Se trata de un conocimiento asuntivo, no creativo. Establece, al mismo tiempo, una definición de conocimiento teórico cuya base reside en la dualidad sensible y el pensamiento intelectual. Ambos orígenes, sin embargo, tienen una “raíz común”⁷¹ que jamás llegará a definir. Por otro lado, ciertas disciplinas como la metafísica, no están al alcance de este conocimiento científico. De ellos se ocupará la razón práctica mediante la fe y no el saber.

En la crítica de arte, Kant afirma que el gusto tiene la pretensión de que su juicio sea universal, sin que se pueda dar para éste ninguna demostración racional. Por esta razón, no será posible dar ninguna regla del gusto, ya que su causa fundamental es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto. Se establece no obstante una distinción entre lo

⁷⁰ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Versión castellana: *Crítica del juicio*, Editorial Espasa Calpe S.A., Madrid 1977. 5ª edición de 1991.

⁷¹ “hay dos ramas del conocimiento humano que quizá brotan de una raíz común”, I. Kant, *Crítica de la razón pura*. Citado en E. CORETH, P. EHLEN, J. SCHMIEDT, *Philosophie des 19 Jahrhunderts*, Stuttgart 1984. Versión en castellano: *La filosofía del siglo XIX*, Editorial Herder, Barcelona 1987. 2ª edición de 2002.

subjetivo y lo arbitrario en el ámbito del arte, y se alude a un posicionamiento intermedio entre el seguimiento de la tradición y su imitación. De esta manera, no renunciaremos a la originalidad pero tampoco caeremos en una mera actividad natural⁷².

El siglo XIX será pues desbordantemente rico en corrientes filosóficas y teorías del conocimiento, que repartiéndose por la vasta geografía europea, encontrarán sin embargo un punto de concentración significativo en el territorio alemán. Obviamente, el trabajo de los principales pensadores no es ajeno a su ubicación ni a los condicionantes políticos y sociales vividos, y por ello, no podremos dejar de mencionarlos. Como no es objeto de este trabajo un análisis pormenorizado de la amplia extensión que toma el pensamiento en este momento histórico, nos limitaremos de momento a esbozar un esquema aclaratorio no cronológico y tal vez excesivamente simplificado, pero en cualquier caso apto para comprender las características generales de la evolución de la gnoseología asociada a cada uno de los sistemas filosóficos.

Bajo la eterna pregunta del paso de lo individual a lo universal, -no sólo en las manifestaciones artísticas sino también en el entramado cognitivo-, debemos distinguir en primer lugar entre las corrientes de pensamiento que se desarrollan con las herramientas de una base científica en clara continuidad con las ideas ilustradas, y las que buscan en la dualidad sujeto-objeto la definición de una realidad.

En el primer grupo se encuentra el positivismo francés, el neoempirismo inglés o los diferentes materialismos. En el segundo, el romanticismo e idealismo alemán, nacerán de un mismo tronco retomando las incógnitas kantianas, para

⁷² L. VENTURI, op. cit., página 195.

acabar concluyendo en ramas divergentes⁷³. Todas ellas asumirán, sin embargo, el planteamiento trascendental –la búsqueda de un nuevo fundamento de la objetividad cognoscitiva– aunque desde perspectivas bien diferentes. El punto de inflexión marcado por Kant definirá una nueva noción de sujeto:

*Históricamente no hay duda de que, de los dos polos de la relación cognoscitiva –sujeto y objeto– ha merecido más siglos de atención el objeto que el sujeto. Digamos, una vez más, que el realismo natural que domina hasta Descartes era un objetivismo gnoseológico, en el doble sentido de que, por una parte era el objeto el que imponía su ley en una lectura causal de los procesos de conocimiento, y, por otra, era el sujeto el que tenía que ajustarse, “asimilarse”, a esa imposición causal del objeto. Sin embargo la modernidad postcartesiana que alcanza su madurez con Kant va a invertir las tornas. Poco a poco el sujeto va asumiendo el protagonismo en la explicación de los procesos cognoscitivos, constituyéndose en árbitro de la objetividad, de tal suerte que, frente al objetivismo precartesiano, se inicia el camino de un subjetivismo (...) Hasta tal punto va a ser así, sobre todo con y desde Kant, que sería legítimo decir que sólo se objetiva subjetivando (...)*⁷⁴

⁷³ Este esquema expositivo se toma prestado de la obra de E. CORETH, P. EHLEN Y J. SCHMIEDT, *La filosofía del siglo XIX*, op. cit.

⁷⁴ S. RÁBADE, op. cit., página 76.

Los caminos del racionalismo

Las teorías arquitectónicas del siglo XIX en Francia, no hicieron más que continuar con la línea de pensamiento racional basadas en el conocimiento científico que vimos en el capítulo anterior. Esta evolución, en parte debida a los caminos que tomó la filosofía, se consolidó también como consecuencia de los acontecimientos políticos por las que pasó el país durante el cambio de siglo. Un episodio como el de la Revolución francesa de 1789, marcó un antes y un después en la estructura social que, lógicamente, se trasladó al terreno de las enseñanzas, modificando por lo tanto las prioridades en materia de conocimiento. El ejército republicano necesitaba de ingenieros militares y civiles para poner en marcha un país fuertemente devastado por las guerras contra los estados monárquicos, y en consecuencia, las instituciones del antiguo régimen fueron reutilizadas y se convirtieron en los nuevos centros docentes al servicio de la República. Recordaremos cómo, desde tiempos de Colbert, Francia disfrutaba de un sistema sumamente organizado de educación en el terreno de la arquitectura. Los dictados de la Academia servían de guía teórica y garantizaban una práctica más o menos fiel a las doctrinas de los maestros. Esta situación se repetirá ahora con algunas variaciones en los objetivos sociales, generando así cambios significativos en los argumentos teóricos que tenderán hacia el funcionalismo y el utilitarismo. La “razón científica” estará

ahora más presente que nunca, pese al todavía existente lenguaje formal del clasicismo⁷⁵.

De nuevo alrededor de los organismos oficiales, podremos seguir encontrando las aportaciones en materia de teoría arquitectónica. Los centros de enseñanza serán principalmente dos: la *École des Beaux-arts*, y la *École Polytechnique*. Si la primera se había fundado bajo el reinado de Luis XVI en 1740, la segunda nació en 1795, tras una reorganización de la recién inaugurada *École Centrale de Travaux Public*, destinada en exclusiva a los ingenieros militares. Las sucesivas reformas, redujeron la enseñanza superior a dos años, y las nociones sobre arquitectura, se limitaron a un único y denso curso⁷⁶. Desde luego, en base a estos acontecimientos se perfila una nueva figura de arquitecto, con ideas pragmáticas y funcionales, que pueda ponerse en el menor tiempo posible al servicio de su nación. Pero además, llevando un discurso cronológico y encadenado de maestros y alumnos de estos centros, saldrán a la luz los personajes principales del periodo que nos ocupa, desde Durand hasta Guadet, y se tejerá de manera natural el argumento académico que Reyner Banham considera una de las causas preparatorias para la aparición de la arquitectura moderna del siglo XX en Francia⁷⁷.

Jean Nicolas Louis Durand fue profesor de la *École Polytechnique* de París desde 1796 hasta 1834, y de sus escritos y lecciones se puede extraer su visión del oficio. Formado a su vez en la *Académie Royale d'Architecture*, y habiendo ejercido de dibujante en el taller de Boullée en su juventud entre 1799 y 1801, edita la obra *Recueil et parallèle*

⁷⁵ A. COLQUHOUN, op.cit., página 86.

⁷⁶ Para una mayor profundización en la cronología de las escuelas francesas a mediados del siglo XIX, consúltese P. HEREU PAYET, op. cit., capítulo 6.

⁷⁷ REYNER BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres 1960. Versión en castellano: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1977.

*des édifices de tout genre anciens et modernes*⁷⁸. Ésta es prácticamente un atlas arquitectónico en el que las obras se organizan de manera temática. El grado de síntesis al que pretende llegar se demuestra con las láminas que conforman el libro: los edificios seleccionados se grafían en planta, alzado y sección, siempre a la misma escala. Los monumentos atienden a diversos formalismos estilísticos e históricos, pero se organizan según su función. Los autores consultados relacionan *Recueil et parallèle* con las obras publicadas de Fischer von Erlach, o de Julien David Le Roy. Todas ellas se estructuran de un modo sistemático a la hora de presentar la arquitectura, sin valoración alguna de la misma y ofreciéndose casi como un catálogo para la elección del usuario, lo que contribuye sin duda a las futuras visiones historicistas.

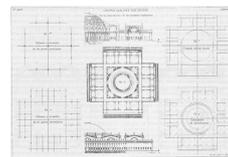
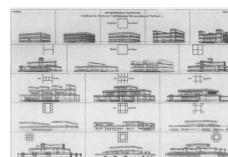
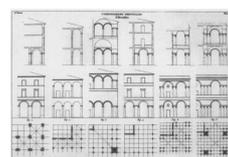
La transcripción de los cursos impartidos por Durand se recoge en su siguiente obra, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. Este compendio será objeto de numerosas revisiones por parte del propio autor, que lo irá adaptando según los criterios que marque la escuela⁷⁹. Organizada en tres partes, la obra contiene en su introducción las definiciones genéricas de arquitectura y los conceptos estéticos que la determinan, seguida de una descripción de los “elementos de los edificios”, y unas argumentaciones sobre “la composición en general”. Según este orden, resumiremos a continuación las principales y conocidas ideas de Durand, el cual concebirá la arquitectura con los siguientes términos:

⁷⁸ El nombre completo de la obra de Durand (1760-1834), publicada en 15 fascículos, es: *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. La traducción aproximada sería: *Recopilación y analogía de todo tipo de edificios antiguos y modernos, notables por su belleza, por su grandeza o por su singularidad, y dibujados a una misma escala*.

⁷⁹ La primera edición, en dos volúmenes, de *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (*Compendio de lecciones de arquitectura*) data de 1802 y 1805. En 1813 la obra se volvió a publicar con una revisión del primer volumen, y en 1821, apareció un compendio al que se le agregó una parte gráfica.



figura 32: J.N.L. Durand.
Recueil et parallèle.
Portada



figuras 33, 34 y 35: J.N.L.
Durand. *Précis des leçons*.
Láminas gráficas

(...) arte de componer y de realizar todos los edificios privados y públicos.

(...) aquel arte cuyas realizaciones son las más caras.

(...) aquel arte que procura al hombre las ventajas más claras.⁸⁰

Vemos claramente cómo ésta juega un doble papel de utilidad y composición, con fines completamente sociales. Este arte deberá garantizar “la felicidad de los individuos, la familia y la sociedad”, al igual que cualquier pensamiento o acción humana debe seguir los dos principios de origen: “el amor al bienestar y la aversión a cualquier tipo de penalidad”. Pere Hereu⁸¹ relaciona este enunciado con la exaltación del placer y el dolor que Edmund Burke introduce en su definición de “sublime”. Sin embargo, otras posibles referencias al empirismo inglés son más bien escasas en la obra de Durand, y bien podría aquí situarse más próximo al concepto de felicidad inspirado por el progreso dentro del pensamiento positivista que posteriormente analizaremos.

En cualquier caso, los argumentos de Durand, siempre inducidos por el momento histórico y su consecuente objetivo didáctico, apuntan claramente a una finalidad y un método en materia de proyectación arquitectónica. Conveniencia y economía serán las fuentes de las que se deben extraer los principios de la arquitectura. Por conveniencia entenderemos solidez, salubridad y comodidad, mientras que la economía se relacionará con los términos simetría, regularidad y simplicidad. En efecto estos últimos, -basados en conceptos geométricos-, son los que permitirán configurar superficies o volúmenes cuyos perímetros sean mínimos. Y de esta manera, se produce en Durand una predilección por los cuerpos regulares análoga

⁸⁰ Edición en castellano de la obra de J.N.L. DURAND, *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Ediciones Pronaos, Madrid 1981.

⁸¹ P. HEREU, op. cit., páginas 136 y 137.

a la que se aprecia en su maestro Boullée, esta vez con una justificación acorde a sus argumentos.

Sin embargo, también se advierte en estas definiciones de economía superficial o volumétrica, una concepción espacial novedosa, que será determinante en el desarrollo del siglo XIX. Durand entiende por espacio, y así lo enfatizará en sus dibujos, aquello que queda delimitado por los muros, las cubiertas y los forjados de un edificio. Es un ámbito interior que servirá para desarrollar las actividades humanas.

Y dentro del tono metodológico general, el texto introductorio se ocupa también de explicar qué es la composición. Por ésta entenderemos “el resultado de la unión de sus partes”, siendo las mismas “un compuesto de los elementos primarios”. Así pues, para aprender a componer, debemos seguir un proceso de proyección escalonado, que beberá del concepto de “arte combinatorio” de Laugier. De la organización de unos elementos “básicos”, pasaremos a conformar las partes del edificio, que finalmente configurarán el todo. Ya en la última parte de la obra, Durand se dedicará a explicar el procedimiento geométrico de la composición. Gracias al establecimiento de unos cuerpos siempre regulares, sometidos a la definición de unos inter-ejes, y a las adiciones horizontales y verticales, se obtendrán infinidad de combinaciones cuyo esquema gráfico determinará el *parti* del edificio.

Lógicamente, los procedimientos gráficos también tienen cabida en esta obra. Los conocimientos sobre geometría descriptiva a los que alude, tomados seguramente de los cursos impartidos por su colega y profesor Gaspard Monge, proponen una secuencia de representaciones en planta, sección y alzado, identificándolas con la disposición, la solidez y la belleza. El arquitecto, al empezar a trabajar en planta, decide cuál es la distribución adecuada para el edificio, y posteriormente pasa a la sección, dónde organiza verticalmente los elementos constructivos. Cuando llega al

alzado, el edificio está ya compuesto y tan solo necesita añadir el ornamento que le corresponda. Sin duda, la simplicidad y frialdad de la exposición haría hoy en día temblar a cualquier profesor de proyectos arquitectónicos.

En la segunda parte del libro, Durand analiza los diferentes elementos de los edificios y los organiza desde tres puntos de vista; las propiedades materiales, el uso constructivo adecuado, y las formas y proporciones de los mismos. Y es dentro de esta última clasificación, cuando el arquitecto acomete por primera vez los temas que hasta ahora venían siendo objeto de polémica en tratados anteriores. El uso de los órdenes será arbitrario y las proporciones a seguir serán aquellas relaciones matemáticas que mejor se ajusten a la conveniencia del edificio. Durand reconoce que los órdenes son fruto de las costumbres locales de una sociedad, y entiende que se debe llegar a un consenso general para facilitar su uso adecuado.

Se elude así un tema que anteriormente estaba ligado a la belleza. La elección de las formas se reduce a la idoneidad de las propiedades materiales, a las costumbres y a características de sencillez que se deben conseguir con la composición. De hecho la belleza será, en este caso, una simple consecuencia de la aplicación de los principios arquitectónicos de conveniencia y economía, y se eliminarán así de los escritos de Durand toda alusión a la problemática sobre la subjetividad del arte edificatorio.

No hay más que echar un vistazo a las numerosas láminas, para darse cuenta de hasta qué punto el método ofrecido por Durand es intencionado en su finalidad. El propio autor pretende garantizar un sistema de trabajo operativo, sencillo y rápido, con altas pretensiones de productividad. En un momento histórico con demandas concretas, la utilidad de un método, y no de una teoría, supone un objetivo prioritario. Y esta obra, precisamente por sus características ahistóricas y mecánicas, tendrá una gran difusión entre los países

vecinos, -especialmente en Alemania-, convirtiéndose a la larga incluso en un procedimiento de análisis y de interpretación. Surgidos de una primera etapa napoleónica en la que las necesidades de la ingeniería superaban a las arquitectónicas, los planteamientos racionalistas de Durand, serán de vital importancia en el desarrollo funcionalista del siglo XX.

Los sucesores de este pensamiento fueron todos personajes vinculados a las dos escuelas citadas. Jean Batiste Rondelet, Antoine Quatremère de Quincy⁸² y Léonce Reynaud⁸³, concibieron la arquitectura bajo el dogmatismo del clasicismo, retomando algunas de las ideas de los antiguos tratados en sus obras. De nuevo se habló de la imitación – aunque no entendida en el sentido clásico-, de la terna vitruviana –con una clara predilección hacia el término utilidad-, o de los monumentos de la Antigüedad. La revisión de la historia se hacía de forma sistemática y simple, y poco a poco se iba introduciendo en la práctica un historicismo renacentista, al mismo tiempo se iban perfilando ya, pequeños comentarios en referencia a los nuevos materiales y técnicas de construcción, que posteriormente darían sus frutos en las obras de Viollet-le-Duc.

Pero la visión más romántica también tenía cabida en las discusiones de la *École des Beaux-Arts*. Por parte de los estudiantes, y no secundada por el profesorado, una polémica había surgido en torno al policromatismo de los restos arqueológicos griegos. Bajo esta discusión, aparentemente arbitraria, se escondía el enfrentamiento entre el citado historicismo de corte clásico y una visión

⁸² Sobre las obras escritas y su evolución de Quatremère de Quincy, véase IGNASI DE SOLÀ-MORALES, "Orígenes del moderno eclecticismo. Las teorías de la arquitectura en Francia a comienzos del siglo XIX". Publicado originalmente en *Quaderns d'Arquitectura* nº 162, y recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, op.cit., páginas 13 a 29.

⁸³ Sobre Reynaud (1803-1880) y el ambiente en torno a la publicación que caracterizó el espíritu de esta época, -*Revue Générale d'Architecture et des travaux publics*-, véase P. HEREU PAYET, op. cit., páginas 208 a 210.

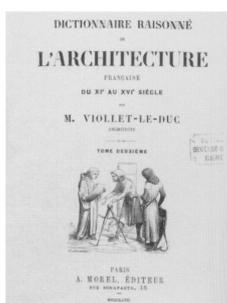


figura 36: Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. Portada.

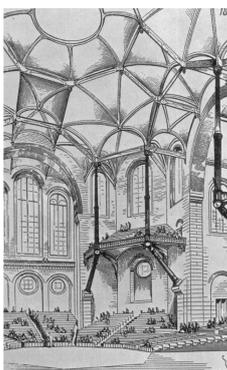


figura 37: Viollet-le-Duc. *Entretiens*. Sala abovedada con construcción de hierro y ladrillos.

romántica heredera de las concepciones de Winckelmann⁸⁴, y enfatizadas por los textos de François René Chateaubriand⁸⁵. El autor de *Génie du Christianisme* alude a los diferentes estados anímicos que pueden producir los efectos de la arquitectura y manifiesta una clara predilección por el gótico francés. Henry Labrouste personificó este nuevo gusto en la segunda década del siglo XIX. Sus acuarelas realizadas en Italia sobre la reconstrucción de Paestum, le valieron el calificativo de héroe romántico entre los estudiantes de la escuela de Bellas Artes. En sus explicaciones sobre la arquitectura clásica podemos encontrar una nueva formulación, que alude como Durand a condicionantes constructivos y funcionales, relegando las formas decorativas a un segundo término.

En este contexto de debate hemos de entender las enseñanzas de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. La cátedra de Historia del Arte y de Estética, que ocupó dentro de la Escuela de Bellas Artes a partir de 1864, le permitió dar a conocer sus planteamientos en materia arquitectónica. A pesar de las múltiples interpretaciones que sobre su extensa obra se han escrito, -mecanicista, neogotista o recuperador de los monumentos del medievo-, lo cierto es que Viollet no tenía inicialmente una clara predilección por el gótico. De pensamiento antiacadémico y de actitud republicana, acabó estableciendo estrechos lazos con Napoleón III, y propugnando un nuevo dogmatismo. De sus dos textos fundamentales, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* y *Entretiens sur*

⁸⁴ Sobre el romanticismo y la obra de Winckelmann, véase el capítulo siguiente.

⁸⁵ Chateaubriand (1768-1848) publica, en su juventud, *Ensayo histórico, político y moral sobre las revoluciones*, obra en la que secunda ideas de los *philosophes*, sobre todo de Rousseau, defiende el deísmo, critica el cristianismo y sostiene que a la verdad se llega por el sentimiento. Posteriormente, experimenta un proceso de conversión, escribe *El genio del cristianismo* (1802), su obra más conocida, en la que ensalza el catolicismo desde una visión romántica, poética, sentimental y tradicionalista. Extracto de esta obra en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 133 y 134.

*l'architecture*⁸⁶, se extrae toda una teoría arquitectónica, ya madurada, y razonada por orden alfabético y cronológico respectivamente.

En Viollet, la concepción histórica es evolutiva y se muestra una clara predilección por la Edad Media, hasta el punto de llegar a afirmar el florecimiento que supuso en este periodo el gótico del siglo XIII, y despreciar el Renacimiento como una época de decadencia. Las razones están íntimamente ligadas a sus planteamientos arquitectónicos influidos por los condicionantes histórico-sociales. Los valores formales, y sobre todo los técnicos, serán también materia recurrente en sus escritos. Así, su interés por el gótico se basa en “la razón de ser de estas formas, los principios que han conducido a que éstas sean acogidas, y las costumbres e ideas en cuyo entorno éstas han germinado”⁸⁷. El gótico no será pues más que un referente destinado no a la imitación, sino a la interpretación de un modelo desde el cual se pueda asumir el progreso tecnológico del presente. Se subrayará en esta arquitectura del medievo una lógica en el empleo de los materiales que será determinante para el uso de los nuevos elementos en hierro fundido. El gótico se convierte así en el paradigma metodológico de la arquitectura del futuro⁸⁸.

El “estilo” será definido como “la manifestación de un ideal establecido sobre unos principios”, y estos principios serán los relativos al comportamiento y naturaleza de un material. En esta misma voz del diccionario, se darán las claves para la creación arquitectónica: la acción del hombre y las leyes que regulan el mundo natural. En el primer apartado nos encontraremos con la imaginación como estado embrionario, y la razón como proceso evolutivo. Los

⁸⁶ El *Diccionario razonado sobre la arquitectura francesa de los siglos XI a XVI* fue publicado entre 1854 y 1868, mientras que *Coloquios sobre la arquitectura* data de 1863 a 1872.

⁸⁷ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire*, volumen I. Citado en H-W KRUFIT, op. cit., página 496.

⁸⁸ A. COLQUHOUN, op. cit., página 90.



figura 38: Viollet-le-Duc. La catedral ideal



figura 39: Viollet-le-Duc. Casa con paneles de hierro y revestimientos cerámicos. 1871

métodos de la lógica ordenarán la creación, pero también un moralismo subjetivo hace su aparición a través de conceptos como la sinceridad, la honestidad y la verdad⁸⁹. En el segundo apartado, las propiedades de la materia se establecerán como normas objetivas. De la combinación de ambos factores surgirá la armonía que caracteriza al estilo.

Para el arquitecto, construir significa emplear los materiales en función de sus propiedades y de su naturaleza, con el fin de satisfacer una necesidad utilizando los medios más simples y más duraderos, y para que la construcción refleje durabilidad y proporciones adecuadas sujetas a ciertas reglas impuestas por los sentidos, la razón y el instinto humano. Así pues, los métodos del constructor deberán variar en función de la naturaleza de los materiales, de los medios de que disponga, de las necesidades que deba satisfacer y del entorno cultural al que pertenezca.⁹⁰

No cabe duda, tras leer este extracto de la voz *construction* de su diccionario, que nos encontramos ante un defensor de la arquitectura funcional, sólida y social. De hecho, la división entre principios constantes y variables que realizará, responde a la escisión entre los dos primeros calificativos, y la característica de adaptación a un determinado entorno a la que alude el fragmento citado. En cuanto a la función, deberemos entender por ésta las consecuencias derivadas de las propiedades de los materiales, de los aspectos constructivos, del programa de necesidades, y también, de las relaciones históricas y sociales. La formalización del edificio estará sometida a las relaciones numéricas, pero no en materia de proporciones definidas a priori, sino como consecuencia de las leyes de la estática. Sólo en este sentido podremos diferenciar el postulado de “forma según la función” en Viollet, con respecto a la afirmación tan repetida posteriormente.

⁸⁹ Sobre esta faceta “moralista” característica de Viollet-Le-Duc, volveremos en el capítulo “Moralismo y socialismo” que cerrará el presente bloque.

⁹⁰ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire*, volumen IV. Citado en H-W KRUFFT, op. cit., página 498.

En los *Entretiens*, nos encontramos con unas argumentaciones más radicalizadas y agresivas que afirman la fe de Viollet en el ya citado progreso tecnológico. En base a éste, se argumenta la predilección por el gótico como “el estilo” consecuente de la razón, una estética vinculada al uso del hierro fundido y una exaltación de las máquinas, barcos y locomotoras como representantes de seres casi vivos, “cuya forma exterior es la expresión de sus fuerzas”.

La concepción histórica de Viollet-le-Duc con ciertos tintes de romanticismo, se racionalizará posteriormente en la *Historia de la Arquitectura* de Auguste Choisy. Éste había recibido formación de ingeniero, aunque esto no supuso un obstáculo para escribir una obra que recogiendo la totalidad de la arquitectura, desde la prehistoria hasta el presente, y con una clara visión de desarrollo tecnológico, llegó a ocupar un lugar privilegiado en la biblioteca de Le Corbusier. Así, los componentes sociales, todavía presentes, dejarán de tener tanta relevancia para decantarse principalmente hacia el énfasis constructivo de los avances tecnológicos. La lógica triunfará en una concepción arquitectónica regida por la única “ley” objetiva del comportamiento de los materiales, y la voluntad y el gusto personal en el arte serán prácticamente menospreciados. Alabará el gótico y el dórico, justificándolos desde una visión racionalista y argumentará sobre los estilos:

Éstos no cambian conforme al capricho de la moda más o menos arbitraria; sus variaciones no son sino las variaciones de los procesos... y la lógica de los métodos implica la cronología de los estilos⁹¹.

El último personaje que cierra este periodo, acabará sintetizando la evolución aquí analizada. Julien Guadet en su *Éléments et théories de l'Architecture*⁹², da una visión general de la situación de la Escuela de Bellas Artes en el cambio de

⁹¹ Citado en R. BANHAM, op. cit., página 28.

⁹² *Elementos y teorías de la Arquitectura*, Guadet (1834-1908).

siglo. La obra es fruto de la reelaboración de un ciclo de lecciones impartidas en esta escuela, donde impartió docencia desde 1872, y alude fundamentalmente a los problemas prácticos de la arquitectura. Así, no sólo se advierte una continuidad en los planteamientos funcionales y científicos, o incluso en el método compositivo, sino que además se afirmará su postura antiestilística. En un texto fundamentalmente dedicado a sus estudiantes, se eludirán los monumentos históricos, en clara preferencia a las obras contemporáneas. El estilo será considerado como un factor secundario, y abierto a la elección y al temperamento del proyectista.

Hemos asistido aquí a una escueta revisión de la teoría arquitectónica del siglo XIX, cuyo nexo de unión es la valoración del pensamiento racional por encima de las asumidas adscripciones a los componentes subjetivos de la creación. Los diferentes caminos de esta ideología nos han llevado desde el racionalismo funcional hasta el estructural. Si en Durand el método proyectual busca la relación directa y mecánica entre necesidades funcionales y técnicas, y el resultado formal, en Viollet-Le-Duc éste es perseguido desde la claridad estructural y la economía de materiales. Se advierte en ambos una voluntad de progreso y una confianza en la ciencia que cualquier crítico o historiador relaciona fácilmente con las interpretaciones del positivismo francés. Buscaremos pues en esta doctrina filosófica, enraizada en el pensamiento científico, y continuadora del espíritu de la Ilustración, las raíces ideológicas de las tesis expuestas.

El contexto filosófico del siglo XIX francés viene caracterizado por la incorporación a su pensamiento de los valores representativos de la Revolución Francesa que propugnaban la liberación del hombre moderno y la apertura a un mundo de posibilidades de orden material y espiritual. Para los ideólogos del momento, el hombre era un ser racional y a esta visión había que añadir el desarrollo científico elevado y la creciente productividad de la tecnología industrial a lo largo de toda la centuria. Todas estas circunstancias influirán notablemente en la aparición de un pensamiento de clara confianza en el progreso: positivismo, neoempirismo y materialismo surgirán de la combinación de actitudes científico-filosóficas referidas al estudio de la naturaleza y de la sociedad. Nos ocuparemos en este caso del positivismo francés y de sus influencias directas en el terreno del arte.

En Francia, Auguste Comte limitó el conocimiento científico y filosófico exclusivamente al dato “positivo”, a los hechos de la experiencia. El terreno estaba preparado por Hume y en su país, los enciclopedistas ya lo habían defendido. Se revive de esta manera la fe en el progreso ilimitado de la ciencia y se añade el carácter social de la realidad humana. Ésta también podrá ser ahora conocida científicamente, mediante la “sociología”.

Las dos primeras lecciones del *Curso de filosofía positiva*⁹³ contienen dos de las ideas básicas del positivismo: la ley de los tres estados y la clasificación racional de las ciencias. Escrita con finalidad de reforma social (orden y progreso), la obra parte del supuesto de que la sociedad y la humanidad han de pasar por la misma evolución que cada una de las ciencias y, en definitiva, el mismo entendimiento humano.

⁹³ Comte (1798-1857) escribe dos obras de vital importancia para comprender el positivismo, también denominado por él “filosofía positiva”, “espíritu positivo” o incluso “sociología”. De 1830 a 1842 aparecen los seis volúmenes de *Curso de filosofía positiva*, donde figura ya su idea fundamental de una organización científica de la sociedad. *Sistema de política positiva que instituye la religión de la humanidad*, se escribió entre 1851 y 1854.

Toda ciencia igual que todo individuo, pasa por tres estados: el estado teológico o ficticio, el metafísico o abstracto y el científico o positivo. En el primero el hombre explica las cosas recurriendo a principios y fuerzas sobrenaturales y de carácter personal, y el resultado es la imagen mítica del mundo. Posteriormente se sustituirá lo sobrenatural por lo abstracto, y se pretenderá explicar la realidad a base de leyes generales del ser y del acontecer. Por último, y gracias al progreso victorioso de las ciencias, se renuncia a un saber absoluto, y se acepta el hecho de conocer las meras relaciones entre fenómenos, esto es, las leyes. Y así como el estado positivo es la meta del desarrollo de la historia y de las ciencias, de igual modo la comprensión de las cosas mediante leyes es la meta final de la mente humana.

Para llegar a este estado positivo de la mente es necesaria una reorganización del conjunto de las ciencias, o una clasificación del saber humano, con miras a una síntesis final positiva: esta síntesis la otorga la sociología, que no sólo es la última de las ciencias, sino también la auténtica interpretación y la madurez de las mismas, su filosofía positiva. Y en esta afirmación residirá la principal diferencia entre el positivismo de Comte y el pensamiento de Hume. En éste las asociaciones de conocimiento se desarrollaban gracias a las leyes psicológicas, mientras que en Comte, la base será histórico-sociológica.

Las ideas positivistas de Comte pasaron al terreno estético gracias a Hippolyte Taine y su concepción determinista del arte. Éste consideraba que la literatura, y el arte en general son producto del momento y, aunque sus ideas fluctuaban entre el positivismo, el naturalismo y la psicología, es importante destacar que en su introducción de *History of English Literature*, Taine presenta su punto de vista sobre las fuerzas que determinan la naturaleza de una sociedad en particular. Resulta curioso que éste fuese llamado como profesor de Teoría del Arte por la *École des Beaux-Arts* en 1866 para sustituir precisamente a Viollet-le-Duc, donde

desarrolló sus ideas sobre el positivismo psicológico recopiladas en *Philosophie de l'art*⁹⁴. Al igual que Hegel, creía que todos los grandes cambios se iniciaban en el alma, y que el estado psicológico es producto del estado social. Taine también pensaba que detrás de cada gran obra había un 'hombre', pero no se refiriéndose al autor individual, sino al representativo de una raza como colectivo, un medio, y una época. De manera resumida, podemos decir que su "teoría del entorno" justifica el arte dentro de un determinado medio artístico. Una obra de arte no puede ser entendida aisladamente, sino más bien hay que recurrir a la comprensión de otros productos del mismo artista, o de su misma escuela, para comprender el "carácter esencial" de ésta. La afirmación de mayor relevancia sea tal vez la de suponer que el entorno es también la causa de la producción, anulando de esta manera la libertad individual. Las ideas de Taine, ampliamente difundidas en su momento, se encontraron con bastantes inconvenientes en la cultura posterior, pero sin embargo, ayudaron a entender el arte como actividad con participación social.

Si volvemos de nuevo a los autores estudiados, resulta bastante obvia la consideración de la arquitectura como el producto nacido del análisis lógico de sus posibilidades de construcción y de las necesidades de un programa que el edificio tiene que albergar. Los fundamentos teóricos se encuentran en la técnica y en la función entendida como respuesta social, y éstos se convierten en valores epistemológicos dentro de los métodos de enseñanza. En las obras analizadas de Durand se produce una descontextualización del material histórico (*Recueil et parallèle*) y una consideración de la arquitectura como método productivo adscrito a unas necesidades sociales donde la elección de los modelos se efectúa únicamente

⁹⁴ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, "De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición beaux arts". Publicado originalmente en *Lotus Internacional*, 33, 1981. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, op. cit., páginas 31 a 43.

según un orden formal (*Précis des leçons*). El significado se relega al concepto de carácter.

En Viollet-le-Duc, existe una férrea voluntad de estudio sistemático y racional de la historia, y una justificación sociológica de la arquitectura gótica que se convierte en base técnica y constructiva (*Dictionnaire*). Aquí no hay apriorismos formales, sino una búsqueda de los elementos básicos estructurales.

Es en este sentido que quiero escribir sobre arquitectura; buscando la razón de toda forma, puesto que toda forma tiene su razón de ser; indicando los orígenes de los diversos principios y sus consecuencias lógicas; analizando los productos que sean más completos de estos principios y mostrando así sus cualidades y sus defectos; poniendo de manifiesto las aplicaciones que nosotros podemos hoy hacer de las artes de los antiguos, puesto que las artes no mueren y sus principios permanecen ciertos a través de los siglos⁹⁵.

Eliminado el significado selectivo formal señalado en Durand, programa y construcción son los únicos valores que otorgan veracidad a la arquitectura, y su teoría buscará entonces idear e imaginar las nuevas imágenes de ésta.

En cualquier caso ambos autores han ido a buscar sus fundamentos teóricos en ciencias apoyadas en el discurso lógico, donde las leyes se encadenan ordenadamente y garantizan la consecución de un progreso. Funcionalidad, composición formal "mecánica", técnica constructiva o estructural se orientan hacia la consecución de unas mejoras de orden social. Los conocimientos no fundamentados se dejan de lado y se busca explicar la razón de ser de las cosas.

⁹⁵ VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, volumen I. Citado en IGNASI DE SOLÀ-MORALES, "Viollet-le-Duc y la arquitectura moderna". Publicado originalmente en *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc*, ETSAB, Barcelona 1975. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, op. cit., páginas 45 a 77.

La conciencia histórica y la búsqueda del estilo nacional

Se ha pretendido agrupar bajo este título el desarrollo de la teoría arquitectónica germánica que, desde mediados del siglo XVIII, evoluciona según una línea difícil de interrumpir para una adecuada visión de conjunto. Volveremos por lo tanto a situarnos en el periodo de la Ilustración, para observar cómo surge un marcado interés por la historiografía, sentimiento a partir del cual se derivan a su vez, las bases de las doctrinas románticas e idealistas

El interés por Italia durante los siglos precedentes convirtió a Alemania en un gran productor de textos que, más que profundizar en las facetas teóricas, reflejaron las interpretaciones más rígidas de los cánones clásicos. La obra más conocida de esta tendencia hacia la exposición y descripción de modelos arquitectónicos, fue tal vez la de Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architectur*⁹⁶, que recoge una historia comparada de la arquitectura como colección de ejemplos de la “arquitectura universal”. Compuesta por ilustraciones con comentarios que abarcan obras de Occidente, de Oriente antiguo, y de Asia oriental, las intenciones principales quedan aclaradas en la introducción: se pretende una “arquitectura histórica, reproduciendo edificios famosos de la Antigüedad y de

⁹⁶ *Bosquejo de una arquitectura histórica*, 1721. Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)



figura 40: Fischer von Erlach, *Bosquejo de una arquitectura histórica*. Foro de Trajano en Roma

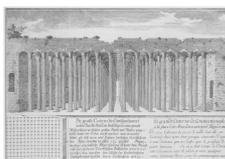


figura 41: Fischer von Erlach, *Bosquejo de una arquitectura histórica*. Reconstrucción de la cisterna de Constantinopla.

pueblos extraños para deleitar la vista del espectador y dar motivo a los artistas para hacer invenciones, y de este modo, servir al fomento tanto de las ciencias como de las artes”⁹⁷. No existe pues una voluntad de presentar objetivamente la historia de la arquitectura, sino que la obra se encuentra al servicio imperial, con cierto sentido de legitimación y continuidad. De hecho, el trabajo fue entregado al emperador Carlos VI, y bebe constantemente de fuentes literarias y plásticas, a las que menciona en cada caso.

Análogo a este planteamiento, el personaje central para entender los cambios que se están produciendo en el terreno del arte en Alemania es Johann Joachim Winckelmann. Su *Geschichte der Kunst des Altertums*⁹⁸, resulta de vital importancia en el surgimiento de planteamientos fundamentales para el siglo posterior. El autor explica su concepción del desarrollo histórico del arte en base a dos propuestas fundamentales: los factores climatológicos, naturales y sociales, y la construcción cíclica de los periodos históricos. El arte nace ligado a unas necesidades, a un entorno físico determinado, - circunstancias materiales-, y a unas instituciones sociales que reflejan las costumbres y la manera de pensar de un pueblo. De todos estos condicionantes surge una concepción de la belleza según la cual se encadenan causas y efectos.

*La concepción winckelmanniana hace de la Antigüedad un pasado que puede ser futuro para su tiempo, (...), pauta de grandeza y medida del valor*⁹⁹.

⁹⁷ Citado en AA.VV., *Teoría de la arquitectura*, op. cit., página 574.

⁹⁸ *Historia del arte de la Antigüedad*, 1764. Winckelmann (1717-1768) escribió dos años antes *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (*Anotaciones sobre la arquitectura de la Antigüedad*). Extracto de la primera en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 112 a 122.

⁹⁹ VALERIANO BOZAL, “Orígenes de la estética moderna”. En AA.VV. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, página 22.

Las ideas de Winckelmann, hito esencial en la historiografía del arte, consiguen crear un clima de apertura en el que todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida, y por lo tanto ya no se separarán las concepciones clásicas de las restantes, hasta el momento consideradas de segundo orden. Por otro lado, el factor geográfico - social de la historia sentará las bases del romanticismo alemán y su fundamentación de arte como manifestación del "espíritu de un pueblo" o *Volkgeist*. El término alemán, que nació originariamente en el seno de la filosofía del lenguaje, fue utilizado tanto por Herder, como por Humboldt, al afirmar que, en la medida en que el lenguaje es expresión del alma, la lengua de un pueblo (*Volk*) expresa las características propias de su espíritu (*Geist*) o su *Volksgeist*. Posteriormente, Hegel aplicará este término a la conciencia que un pueblo, como manifestación colectiva e histórica del espíritu, tiene de sí mismo, de su historia, costumbres, derecho, religión, instituciones, etc. Esta conciencia de sí mismo es, a su entender, una manifestación particular y concreta del espíritu universal.

El enunciado de estas argumentaciones merece un análisis esquemático de las líneas de pensamiento que en el transcurso del siglo XVIII al XIX se localizan en una Alemania de efervescencias artísticas y literarias. La filosofía se impregna en este momento de una ebullición cultural promovida por las reacciones a la Revolución francesa y la ocupación napoleónica, y muchos intelectuales secundan de esta manera un programa regeneracionista y reformista político y social, que trataba de conciliar lo cosmopolita con una definición de lo nacional. Éste es el contexto en el que deberemos entender tanto el romanticismo como el idealismo.

Johann Gottfried Herder, pensador que enlaza la Ilustración alemana racionalista con el romanticismo, orientó su obra hacia "el énfasis en la acción y en la sensibilidad concreta del individuo, en la realidad vital y, en general, en la

experiencia particular entendida como dimensión auténticamente totalizadora”¹⁰⁰. Su aportación fundamental se inscribe dentro de la filosofía del lenguaje: a diferencia de la actitud filosófica general y tradicional que considera el lenguaje como instrumento y vehículo de comunicación y de conocimiento, surge en este momento otra concepción que ve en él una fuente de conocimiento de la realidad y de lo que es el hombre. El lenguaje no es un mero producto, sino una energía del espíritu, donde se encarna la concepción del mundo propia de una nación, y modela y domina la subjetividad del individuo. Se produce así no sólo el comienzo de los estudios de lingüística histórica y comparada, sino también, desde el punto de vista filosófico, el salto de perspectiva según el cual el lenguaje deja de ser un simple objeto de estudio, y se convierte en un elemento estructurador de lo que es el hombre, y a la vez realidad primaria en la que el hombre se halla inmerso.

En términos estéticos, Herder establece como punto de partida la sensibilidad individual y la experiencia concreta del sujeto, rechazando así cualquier principio abstracto impuesto por el pensamiento racionalista. De la obra de Winckelmann, el filósofo extraerá aquellos conceptos que más le interesen: la peculiaridad cultural de un pueblo, su individualidad histórica y las consecuencias de que sus caracteres más propios de manifiesten en las artes.

Y éstas serán fundamentalmente las bases que herede el “romanticismo”. El vocablo, hasta el momento utilizado tímidamente, necesita ser estudiado al menos en sus concepciones generales. Las influencias de este pensamiento a lo largo del siglo que nos ocupa, e incluso de los cien siguientes años, es tan amplia, que podemos afirmar que no existe teoría estética posterior que no le sea deudora.

¹⁰⁰ VICENTE JARQUE, “Johann Gottfried Herder”. En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 87 a 92.

Una vez más tendremos que convenir aquí una definición y hacer uso de la palabra bajo esa única acepción. Lo “romántico” será la cualidad del romanticismo, es decir, aquel movimiento literario cuyas ideas se fundamentaron como una teoría filosófica del arte y de la actividad creadora. En el *Sturm und Drang*¹⁰¹ o en el círculo de Jena¹⁰² podemos encontrar sus antecedentes literarios e ideológicos respectivamente. Omitiremos los orígenes del término y su clasificación en distintos periodos, -por tratarse de temas ampliamente estudiados en escritos específicos¹⁰³-, e intentaremos simplemente analizar las características que definen el romanticismo.

En primer lugar habrá que destacar el posicionamiento con respecto a la historia desde el que se parte en este movimiento. Ya hemos mencionado cómo la diversidad y particularidad en materia de producción artística plantea problemas a debatir por parte de los críticos y teóricos. Los románticos se apoyaron en esta cuestión para vislumbrar las diferencias entre clásicos y románticos. Sin desdeñar en absoluto lo clásico, -más bien los primeros románticos fueron apasionados admiradores del arte griego-, se

¹⁰¹ *Sturm und Drang* (“Tempestad y empuje”) surge en los años setenta del siglo XVIII. El nombre procede del título de una obra escrita en 1776 por Klinger, -uno de sus primeros representantes-, que Schlegel utilizó para dar nombre al movimiento. Otros miembros serán Goethe o Schiller.

¹⁰² La denominación “círculo de Jena” responde a una agrupación de estudiosos que se reúne en esta ciudad a partir de 1796, en torno a los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel. Los personajes más destacados son Scheiermacher, Tieck, Schelling o Hardenberg, conocido como Novalis. Muchos de sus escritos aparecieron sin firmar, en su propia revista *Athenaeum*. Conviene matizar que jamás se autodenominaron “románticos”, pero sin embargo utilizaron el término para calificar la poesía cristiana medieval-renacentista.

¹⁰³ El origen del término “romántico” se remonta a mediados del siglo XVII, cuando *romantick* era característico de la novela o romance. En cuanto a su clasificación, algunos estudiosos de la materia distinguen tres periodos: un primer romanticismo coincidente con el círculo de Jena, un segundo entre 1802 y 1815, y un romanticismo tardío a partir de 1815, con menor importancia desde el punto de vista teórico. Véase PAOLO D'ANGELO, *L'estética del romanticismo*, Bolonia 1997. Versión en castellano: *La estética del romanticismo*, Editorial Visor, Madrid 1999.

opusieron abiertamente al clasicismo, es decir, al arte que sigue unas doctrinas y unas leyes, el que aspira a una belleza objetiva y ahistórica. Y a esta conclusión llegan tras reflexionar sobre la “historización” del arte, es decir buscar la comprensión y explicación de los mundos singulares de la práctica artística, como obras pensadas en su contexto histórico. No se entiende ya, desde este punto de vista, la búsqueda de cánones y modelos. Si el arte es histórico, los objetivos de una época no pueden ser coincidentes con los del siguiente periodo. La superación de la *Querelle* y las ideas de Winckelmann, como claros precedentes de este enfoque, se consiguen al afirmar la imposibilidad de cualquier tipo de comparaciones entre clásicos y modernos¹⁰⁴, y al abrir la historia del arte a todos los periodos anteriores y posteriores al clásico.

Consecuentemente el artista moderno, sin una forma ideal que perseguir, está sólo, y busca en lo característico e individual, el objetivo de su arte. A partir de aquí, el dualismo clásico/moderno se identifica también con los términos natural/artificial, orden/caos, o finito/infinito. Pero bajo el riesgo de caer en un relativismo absurdo, al admitir la pluralidad de los gustos y el derecho de cada individuo a acogerse a la propia particularidad, los románticos se apresuran en estructurar una serie de argumentos que los diferenciarían de ciertas doctrinas estéticas del siglo anterior. Así, evitan considerar el arte tomando como base su efecto, y rechazan el placer estético como esencia del mismo. Se persigue con el hecho artístico un acceso al conocimiento, a la verdad o realidad. Belleza y verdad vuelven a coincidir, como vimos en las primeras doctrinas platónicas, pero esta vez tienden además a identificarse con el conocimiento. De esta manera se ha elevado el arte a una actividad cognoscitiva, y la filosofía quedará subordinada a éste. No en vano Schlegel enunciará:

¹⁰⁴ A lo largo de estas reflexiones utilizaremos el término “moderno” como sinónimo de “romántico” ya que así fue empleado por los autores a los que nos estamos refiriendo.

*El arte se funda en el saber, y la ciencia del arte es su historia*¹⁰⁵.

El arte será entonces gnoseología superior –y no inferior como propugnaba Baumgarten–, y desde esta afirmación se intentará refutar el pensamiento de Kant y Fichte sobre el juicio estético. Por su parte, y como ya hemos visto, la ciencia del arte o su teoría, se basará siempre en la historia.

La pregunta que subyace pues, detrás de todo este argumento será: ¿Cómo se produce entonces este conocimiento que nos permite alcanzar una verdad en términos absolutos? Los románticos se remitirán entonces a las argumentaciones kantianas para plantear los problemas que pretenden superar. En Kant, existe una imposibilidad de conocer la realidad (*noúmenon*) y una limitación de las facultades cognoscitivas para aprehender la totalidad del fenómeno. La respuesta, sin embargo, estará en la experiencia estética y la noción de “intuición intelectual”. Éste último término, –debatido posteriormente y mayoritariamente no aceptado en la historia de la filosofía¹⁰⁶–, transgrede el concepto de intuición receptiva de Kant¹⁰⁷, y se centra en la posibilidad productora y creativa de la imaginación. Se trata de una actividad estética que permite “la unificación del sujeto y del objeto en un yo absoluto”. La intuición intelectual se presenta como el único tipo de conocimiento que se adecua al yo, considerado como actividad, no como objeto.

Las fronteras entre romanticismo e idealismo no serán más que líneas borrosas en muchos de los temas a tratar, y el

¹⁰⁵ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Diálogo sobre la poesía*, 1800. Citado en P. D'ANGELO, op. cit., página 52.

¹⁰⁶ La bibliografía consultada pone en duda el propio concepto y acusa su existencia de indemostrable. Véase JACOBO MUÑOZ Y JULIÁN VELARDE, *Compendio de Epistemología*, Editorial Trotta, Madrid 2000, página 363, y S. RÁBADE, op. cit., página 34.

¹⁰⁷ *Nuestra naturaleza conlleva el que la intuición sólo pueda ser sensible, es decir, que no contenga sino el modo según el cual somos afectados por los objetos*. I. KANT, *Crítica de la razón pura*, op. cit., página 93.

objetivo de ambas escuelas es, como estamos viendo, “volver a ganar por la vía de la especulación aquello a lo que la crítica de Kant había tenido que renunciar: la unidad de sujeto y objeto, de mente y naturaleza”.

Lo que Fichte se proponía era en realidad, corregir y culminar la tarea “criticista” emprendida por Kant, eliminando todo resto de “dogmatismo”, es decir, negando toda concesión de principio a cualquier clase de realidad a la que el sujeto humano hubiera de plegarse. En efecto, Kant había establecido la autonomía absoluta de la razón frente a los dogmas religiosos, pero no había conseguido liberarse de la “cosa en sí” como indicación de un límite insuperable; además, el carácter de su deducción había sido “trascendental”, y no resueltamente ontológico; por último Kant se había visto obligado a mantener escindidos los ámbitos de conocimiento y acción, de la teoría y la práctica; (...) por un lado la necesidad natural, por otro, la libertad humana¹⁰⁸.

Así el sujeto activo como superación del sujeto receptivo de Kant no será una exclusiva del pensamiento romántico, como tampoco lo será el concepto de intuición intelectual. Las diferencias estribarán, no obstante, en el reconocimiento de la razón como facultad superior y positiva¹⁰⁹. Se habla de un manifiesto programático del idealismo alemán, escrito hacia 1795, y publicado en 1917, con el título de *El más antiguo sistema programático del idealismo alemán*, y que en principio se atribuyó a Hölderlin, Schelling y Hegel, luego a discípulos de Fichte, y finalmente al mismo Hegel. Éste expresaba el deseo, -de claro influjo romántico-, de hallar un sistema de pensamiento que eliminase la distinción entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo, distinción que se vivía como una contradicción.

¹⁰⁸ VICENTE JARQUE, “Filosofía idealista y romanticismo”. En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 206 a 219.

¹⁰⁹ Para una mayor profundización en las diferencias entre las teorías estéticas románticas e idealistas en base a un mismo punto de partida, véase la primera parte de la obra de WALTER BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstskritik in der Deutschen Romantik*, Frankfurt 1974. Versión en castellano: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Editorial Península, Barcelona 1988. 3ª edición de 2000.

En este sentido, Johan Gottlieb Fichte desarrolló el “idealismo subjetivo”, inspirándose en una reinterpretación de Kant con claros influjos románticos: el “yo trascendental” kantiano se convierte en un “yo práctico” o productor, autodeterminado y absolutamente libre, y de él surge, por desarrollo dialéctico, el no-yo, o el mundo. Schelling, con su “idealismo objetivo”, sostiene una identidad dada de antemano entre naturaleza y espíritu, entre lo subjetivo y lo objetivo; la realidad es razón, y a eso todo llama absoluto. Hegel adoptará esta última perspectiva y dará a lo absoluto el nombre de “Idea”, concepto sometido al devenir dialéctico de realizarse o exteriorizarse como naturaleza, y de nuevo como idea o razón, consciente de sí misma, o espíritu. El espíritu es lo que debe ser, esto es, reflexión y conocimiento de sí mismo y por ello, después de expresarse como espíritu subjetivo y espíritu objetivo llega a ser espíritu absoluto o total comprensión de todo en sí mismo.

Schelling fundamentará entonces su idea de obra de arte en la fusión de dos conceptos antagónicos; la actividad consciente y la inconsciente. Y al estar estas dos representadas en el objeto artístico, considera que el autor es capaz de representar instintivamente un mundo infinito dentro de una forma finita. Y en esto consistirá, por definición, la belleza. El término aspirará a convertirse en universal y absoluto, y no en individual, mediante una genial iluminación que nos dé la realidad en su dimensión eterna. Es decir, “manifestaremos la verdad bajo la forma de la representación sensible”¹¹⁰. El arte se distingue así tanto de la naturaleza como de las ciencias. En el primer caso, se considera que la naturaleza no posee actividad consciente, su belleza será casual, y dejará entonces de tener sentido el principio de imitación de la misma. En el segundo, aunque arte y ciencia tengan como objetivo el conocimiento, ésta última sólo actuará desde el terreno de lo consciente y finito, y se operará, por lo tanto, sin genio.

¹¹⁰ L. VENTURI, op. cit., página 203.

Hegel, por su parte, expondrá consecuencias más radicales que las analizadas en Schelling. El artista debe atenerse a la expresión de la idea (la verdad), y en la búsqueda de esta representación ideal encontraremos tres niveles de arte. La representación mediante signos abstractos o simbólicos, el equilibrio entre materia e idea (arte clásico) o el predominio de la idea sobre la materia, que llamará arte romántico. Así, la arquitectura será simbólica, la escultura clásica y la pintura romántica. Con esta afirmación, Hegel argumenta una historia del arte fundamentada por primera vez, en el desarrollo del mismo desde una representación de lo ideal, y no conforme al modelo de la naturaleza (nacimiento, perfección y decadencia)¹¹¹. Filosofía, ciencia y arte tienen una misma finalidad: reconocer la verdad en la profundidad del pensamiento y separarla de la superficialidad aparente.

Advertimos en definitiva cómo la evolución del pensamiento en Alemania caracterizará un desarrollo del arte y de la arquitectura bien diferente a la de sus vecinos los franceses. La repercusión de la obra de Winckelmann fue inmediata y extraordinaria, hasta el punto de ser tomada como una obra maestra por parte de sus contemporáneos. La consideración de los periodos artísticos en la historia según su "esencia" y la visión idealizada del mundo griego, influyeron notablemente tanto en los románticos como en los idealistas. Los primeros se orientaron hacia una historiografía compleja donde la admiración por la idealización de la antigüedad clásica les condujo a una visión pesimista de la historia, por otro lado muy acorde a sus argumentos. Esto no impidió tampoco que orientasen sus preferencias hacia la recuperación de otros modelos como el cristiano y el oriental. Ya en los comentarios sobre arquitectura de Johann Wolfgang von Goethe, a finales del siglo anterior, podemos advertir la evolución del autor desde unos primeros enfrentamientos al clasicismo francés en sus obras de

¹¹¹ Véase L. VENTURI, op. cit., páginas 203 a 208.

juventud, hasta una clara adscripción a la arquitectura griega, a la gótica, o incluso a la arquitectura revolucionaria, en su etapa de madurez¹¹².

Los idealistas, sin embargo, bajo el potente modelo historiográfico de Hegel, propugnaron una visión del arte como “manifestación sensible de la Idea”, muy alejado de cualquier perspectiva empírica, y donde la autonomía del arte quedaba limitada por las dificultades de explicarlo como una actividad concreta fruto de un determinado colectivo¹¹³. Jacob Burckhard, principal defensor de este argumento, veía el “desarrollo de la historia del espíritu como el movimiento de ciertos principios subyacentes a los principios particulares de organización del arte, las leyes, las creencias religiosas, la filosofía y las costumbres”¹¹⁴.

En cualquier caso, todos los autores coincidirán en la búsqueda de una autodefinition que se hará explícita en la consecución de un “estilo” característico de la época, y estudiarán el pasado con el fin de extraer los trazos definitorios que garanticen el progreso en las artes. Las posturas se moverán siempre, -y hasta la irrupción de los formalistas a finales de siglo-, entre el apriorismo idealista y las formulaciones subjetivas irreductibles al concepto. Pero el empeño por manifestar el “espíritu de la época” será tal que, incluso sin existir tradiciones arraigadas de escuelas y academias que defendiesen un sistema normativo, se llegó

¹¹² En *Von Deutsche Baukunst (Sobre la arquitectura alemana, 1771-1772)*, Goethe (1749-1832) rechaza las doctrinas de Laugier y los criterios que juzgan negativamente el gótico. En la primera versión de *Baukunst (Arquitectura, 1788-1759)* se adscribirá a la arquitectura griega, aunque en la segunda se acercará a las ideas de la Ilustración francesa. Finalmente, en sus últimas obras, volverá a sus planteamientos de juventud.

¹¹³ JOSÉ FRANCISCO YVARS, “La formación de la historiografía”. En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 132 a 147.

¹¹⁴ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, “Teoría e historia del arte en la obra de Alois Riegl”. Publicado originalmente en la introducción del libro de RIEGL, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, op. cit., páginas 115 a 127.

a plantear, mediante concurso de proyecto para un "Ateneo" (Institución para la cultura y la enseñanza), el establecimiento fallido del denominado "estilo Maximiliano", en honor del príncipe heredero.

A partir de estas bases, un grupo de teóricos utilizará el argumento de las nuevas técnicas para apoyar en él la construcción teórica de la arquitectura de su tiempo. Sus reflexiones, aun con sus propios matices, serán paralelas a las de los autores positivistas franceses e ingleses. La historiografía, si quería alcanzar el grado de "ciencia", debía distanciarse de las especulaciones filosóficas, objetivo que, en muchas ocasiones, no fue del todo evidente.

La inclusión de Karl Friedrich von Rumohr en el grupo de teóricos que encuentra en las concepciones materiales y técnicas una base estable para la formulación del estilo, se puede defender desde su oposición a las consideraciones más metafísicas de la estética alemana. Rumohr insiste en separar, dentro del terreno de la obra artística, el proceso subjetivo de la creación, de las leyes generales y objetivas que permiten su realización física. A pesar de las claras influencias románticas, -se advierte el peso de Schlegel al identificar el proceso creativo con la "intuición intelectual"-, será el material, el conjunto de formas y los métodos constructivos los que determinen la arquitectura de un periodo, así como la evolución de un estilo a otro. De esta manera, Rumohr será capaz de escribir una teoría de los orígenes del gótico sin someterla a juicio de valor, o explicar una sucesión no traumática del paso del clasicismo griego a la arquitectura medieval¹¹⁵.

Pero la reflexión prioritaria sobre el papel de la técnica se convertirá en el denominador común de los tres personajes que nos llevarán hasta los comienzos del siglo XX. Heinrich

¹¹⁵ Rumohr (1785-1843): *Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter* (Fragmentos de una historia de la arquitectura medieval, 1813), e *Italienische Forschungen* (Investigaciones italianas, 1827-1831).

Hübsch, Carl Gottlieb Wilhelm Bötticher y Gottfried Semper serán los responsables de encontrar el “estilo” arquitectónico desde las premisas de su concepción funcional, constructiva y espacial.

Hübsch lanza en 1928 la pregunta que todos sus colegas tienen ya en mente desde hace unos años: *¿En qué estilo hemos de construir?*, tras haber publicado seis años antes *Über die griechische architektur (Sobre la arquitectura griega)*, y haber llegado al convencimiento de la inviabilidad de esta arquitectura como modelo contemporáneo. La respuesta se hallará en los principios tecnológicos y en la exteriorización de las fuerzas constructivas y funcionales.

Si queremos crear un estilo que posea las mismas características que tanto nos gustan en los modos de construir –reconocidamente bellos– de otros pueblos, dicho estilo ha de surgir no de una índole pasada, sino de la condición actual de factores naturales: en primer lugar de nuestros materiales usuales; segundo, del punto de vista actual de la experiencia tecno-estática; en tercer lugar, del tipo de protección que los edificios en nuestro clima, suponen por sí mismos, en relación con su duración; y cuarto, de la propiedad general de nuestras necesidades, fundadas en el clima, y en parte quizá también en la cultura¹¹⁶.

Ante los desequilibrios que pueden darse desde las dos posturas antagónicas de belleza clásica y absoluta o belleza de inspiración personal, Hübsch cree firmemente en el establecimiento de un entramado racional que constituya la esencia del estilo:

Quién observe la arquitectura fundamentalmente desde el punto de vista de sus aspectos decorativos (...) se desesperará fácilmente al no poder establecer unos principios fiables. Quién, en cambio, comience sus investigaciones a partir del punto de vista de las necesidades prácticas, encontrará una base segura¹¹⁷.



figura 42: Heinrich Hübsch. *¿En qué estilo debemos construir?* Portada.

¹¹⁶ Citado en AA.VV., *Teoría de la arquitectura*, op.cit., páginas 623 y 624.

¹¹⁷ HEINRICH HÜBSCH, *In what style should we build? The german debate on Architectural Style*, Santa Mónica 1992. Citado en P. HEREU PAYET, op. cit., página 174.

Estas “necesidades prácticas”, que se concretan en la conveniencia y la solidez, le llevan a dividir la arquitectura en “partes esenciales”, -aquellas en las que hay que cumplir estas necesidades-, y otras secundarias y ornamentales donde el artista podrá expresarse libremente. Las “partes esenciales” serán las responsables de generar un estilo y se concretarán según condicionantes sociales, geográficos, climatológicos e históricos, respondiendo al requerimiento más general de un edificio, “el cierre de un espacio específico, accesible y bien iluminado”. De esta manera, cuando un arquitecto afronte el proyecto de un edificio, tendrá unos argumentos a los que aferrarse. Los elementos de la arquitectura, serán también elementos básicos de estilo, y su combinación se utilizará para crear las partes esenciales del edificio. El “resto” quedará en manos de la expresividad personal del autor de la obra. Se advierten en estas simplificaciones del proceso proyectual claras influencias de Durand, y en la distinción ya recurrente entre belleza objetiva y subjetiva, planteamientos que arrancan en la época de Perrault.

Cabe entonces esperar, que Hübsch se dedicase a buscar los “elementos de estilo” propios de su momento en Alemania. Pero evidentemente, no fue así. Se limitó, tanto en sus escritos como en sus realizaciones prácticas, a alabar una arquitectura basada en los arcos de medio punto que configuraron un estilo neorrománico.

Una postura parecida será la mantenida por Bötticher. Se confirmará de nuevo la falta de un estilo actual, y no se darán por satisfactorios los estilos pasados. Se observará la historia desde un punto de vista desarrollista, y se pedirá el uso crítico en la elección del repertorio arquitectónico. Pero el argumento fundamental se centra esta vez en la materia como generadora de las formas artísticas perfeccionadas (*Kunstform*), condicionadas por sus “fuerzas latentes”. Y en este discurso próximo a las teorías de Viollet-le-Duc, la

entidad espacial de la arquitectura se equipara a la estructura, y la “subyugación” estructural del material permite dotar a las *Kunstsforms* de un carácter simbólico, expresión creativa de la función mecánica del edificio¹¹⁸.

La expresión simbólica de la arquitectura será la tesis principal defendida por Semper. Desde una postura próxima al cientificismo de Lodoli y retomando los argumentos sobre los materiales de Bötticher, Semper afirmará:

El material ha de expresarse a sí mismo y debe manifestarse en la forma y las condiciones que empírica y científicamente han demostrado ser las más adecuadas para él. Que los ladrillos aparezcan como ladrillos, la madera como madera, el hierro como hierro, cada uno según sus respectivas leyes de la estática¹¹⁹.

No habrá que entender sin embargo, una desnudez del material como principio arquitectónico. Éste es determinante y debe estar presente en las formas arquitectónicas, pero no desde su cruda realidad, sino como símbolo que se perpetúa a lo largo del tiempo. Y esta vez no existirá una simbología trascendente como en Bötticher, sino expresión de la actividad humana, de sus medios de producción. Es decir, las formas de la arquitectura de un momento dado se deben a la naturaleza de los materiales con los que se han construido. Posteriormente, los cambios debidos a la evolución constructiva las convierten en formas simbólicas y a partir de este momento, se perpetuarán y utilizarán como tal.



figuras 43 y 44: Gottfried Semper. *Observaciones provisionales sobre arquitectura y escultura policromada entre los antiguos*, 1834. Ilustraciones de la cubierta.

¹¹⁸ Bötticher (1806-1889) ponía como ejemplo la arquitectura griega al explicar el principio creador de la *Tektonik*, basado en la diferenciación entre forma constructiva (*Werkform*) y forma artística (*Kunstform*). La segunda debe ser una manifestación exterior de la primera, una “envoltura explicativa” de carácter simbólico.

¹¹⁹ GOTTFRIED SEMPER (1803-1879), *Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (*Comentarios previos sobre arquitectura y escultura policromada en la Antigüedad*, 1834). Citado en H-W KRUF, op. cit., página 584.

Las obras fundamentales para entender las reflexiones sobre el estilo en Semper, son sin duda *Ciencia, industria y arte*, y *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*¹²⁰. La primera obra, surge como reflexión posterior a la situación que la Exposición Universal de Londres de 1851 puso de manifiesto. Semper advierte de la gran variedad de medios productivos que ésta mostró, -sin coherencia alguna con los resultados formales-, y la gran desorientación estilística reinante. Estos razonamientos se aproximarán a las reflexiones sobre los medios de producción que posteriormente estudiaremos en Pugin o Ruskin. Y en este sentido, el análisis trasciende más allá de la propia arquitectura, al proponer una clasificación de la producción artística, -en analogía al mundo animal-, en cuatro elementos fundamentales. La creación se relaciona con un sistema de leyes que une los materiales con los medios de producción cuyo objetivo es demostrar el nacimiento y la evolución de los limitados y básicos motivos formales que hallamos en las diferentes artes. Sólo comprendiendo este desarrollo podremos esclarecer cuál es la identidad de un estilo y averiguar cómo, estas formas, han pasado al terreno de la arquitectura.

En la práctica Semper rechazó el gótico, más por motivos político-religiosos, -hacia mediados del siglo XIX el neogótico exaltado por los románticos tomó matices ideológicos convirtiéndose en bandera del catolicismo restaurador-, que teóricos, y se aproxima a soluciones neorrenacentistas con cierta resignación; “mientras no surja una idea de valor histórico mundial, hay que acomodarse lo mejor posible con lo viejo”¹²¹.

¹²⁰ *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852), *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-1863). Extracto de la primera obra en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 154 a 158.

¹²¹ GOTTFRIED SEMPER, *Über Baustile*, 1869. Citado en H-W KRUFFT, op. cit., página 549.

La trayectoria general analizada, y particularmente las disertaciones sobre la forma arquitectónica que Semper realiza en *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*, son el punto de partida de ciertas teorías estéticas formalistas que pasaremos a analizar a continuación. En clara oposición a la teoría hegeliana del arte, y aproximándose al neokantismo en auge entonces en la filosofía académica, los formalistas fundamentan la distinción entre percepción subjetiva o sentimiento de placer, y percepción objetiva o representación de una cosa, y acercando el arte al conocimiento, el formalismo sitúa la esencia del arte en la sola forma y en un tipo de contemplación productiva de la obra estética. Se capta la belleza -igual que se conoce- mediante la forma y el artista es por lo tanto un creador de éstas, es decir, de un sistema de relaciones formales de líneas y colores, con los que consigue la expresión de la belleza libre. Si las tesis hegelianas separaban lo espiritual de una obra, -su concepto y contenido-, de su aspecto sensible, -la forma-, ahora los formalistas tratarán de reconciliar estos términos afirmando que el contenido específico del arte surge en relación a su forma.

Aunque no se podrá hablar de una escuela historiográfica única en el caso del formalismo, todas las visiones de la historia del arte se entenderán entonces como una disciplina científica autónoma separada de acontecimientos políticos y sociales, e independiente de las experiencias que pueda provocar¹²². Las teorías de Fiedler recogen estos argumentos y suponen el punto de enlace con artistas como Adolf Hildebrand y Hans von Marées, posteriormente aplicados a la historia del arte por Heinrich Wölfflin y Alois Riegl. Según Fiedler, la actividad artística es un acto de posesión de la realidad. Se distinguen tres etapas en un proceso psicofísico que se repetirán tantas veces como sea necesario, hasta culminar en la obra de arte. En primer lugar

¹²² FRANCISCA PÉREZ CARREÑO, "El formalismo y el desarrollo de la historia del arte". En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen II, páginas 189 a 201.

encontramos la visión, tras ella se producen las representaciones mentales, y posteriormente la actividad formativa. Ésta, en arquitectura, es una actividad corpórea que aúna las técnicas con los materiales. El resultado es una “forma sensible” fruto del desarrollo del material dado por las propiedades estrictamente sensibles de la realidad¹²³.

Hildebrand, autor de *El problema de la forma en la obra de arte*¹²⁴, distingue entre forma real –la que poseen las cosas independientemente de ser percibidas–, y forma activa –la que es relativa al espectador y a su punto de vista, variable y relativa. El artista deberá representar en la forma activa una significación ganada a la forma real, siendo su objetivo la creación de una apariencia significativa de valor autónomo.

En el caso de Riegl, –cuyas influencias no provienen sólo del formalismo, sino también del hegelianismo y del positivismo–, la creación y evolución del arte reside en el concepto de *kunstvollen* o “voluntad del arte”. Jamás definió teóricamente este concepto, que utilizó como principio a priori que justificaba simultáneamente el interés histórico y el juicio artístico, pero se aplicó como antítesis del poder artístico¹²⁵. Y dentro de la constante argumentación en torno a los estilos, como formas que se transforman en el transcurso del tiempo, se buscará conocer cuáles han sido las diferencias en la arquitectura a lo largo del mismo, o qué trazas han de ser extraídas de una obra para poder reconocerlas dentro de un periodo concreto. A la primera pregunta Riegl contesta con su definición de “voluntad

¹²³ Konrad Fiedler (1841-1895), *Bemerkungen über wessen und geschichte der baukunst* (Sobre la esencia y la historia del arte arquitectónico, 1878), y *Über den Ursprung der Künstlerischen Thätigkeit* (Sobre el origen de la actividad artística, 1887). Para una aproximación al personaje véase L. VENTURI, op. cit., páginas 284 a 288, y F. PÉREZ CARREÑO, “Honrad Fiedler” en AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen II, páginas 202 a 207.

¹²⁴ *Das problem der form in der bildenden kunst* (1863), Hildebrand (1847-1921). Extracto en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 205 a 212.

¹²⁵ L. Venturi llega a definirlo como “tendencia”, “instinto estético” o “semilla del arte”. L. VENTURI, op.cit., páginas 289 y 290.

artística". El arte es una producción humana encaminada a crear un mundo perceptivo más coherente que el mundo "natural".

Toda voluntad del hombre tiende a conformar de manera satisfactoria su relación con el mundo. La voluntad artística regula las relaciones de los aspectos de las cosas perceptibles según los sentidos. Se actúa, en definitiva, expresando las cosas que el hombre quiere ver en cuanto a forma y color. Pero el hombre no solamente percibe con los sentidos (es decir, pasivamente) sino que también quiere (activamente), y por eso aspira a conformar el mundo como lo desea¹²⁶.

De esta cita se deducen dos conclusiones importantes; la actividad del ser humano para asimilar su entorno y manifestar en el arte su experiencia subjetiva, y la respuesta a la evolución de los estilos. Éstos son consecuencia del constante desarrollo de las manifestaciones artísticas producidas por los hombres que a su vez, van enriqueciendo la asimilación de las apariencias.

La segunda pregunta argumentada tiene por respuesta otra gran formulación de Riegl, también de vital importancia. Las trazas que residen en el reconocimiento del estilo se deben a los conceptos de forma y color en el plano o en el espacio. Concretamente el espacio, se convierte en categoría formal en función de la cual podemos estudiar toda la historia de la arquitectura. El paso del plano a la tridimensionalidad explicará la evolución de una obra primitiva a una tardorromana, pasando previamente por la griega¹²⁷.

¹²⁶ ALOIS RIEGL, *Spättrömische Kuntsindustrie (Arte industrial tardorromana, 1901)*. Citado en P. HEREU PAYET, op. cit., página 288.

¹²⁷ Riegl (1858-1905) ve en la arquitectura pre-clásica unas construcciones a base de planos que, según su concepto de voluntad artística, buscan una máxima objetividad material, y por lo tanto no existe ni profundidad ni espacio que permita una experiencia. En la arquitectura griega aparecen ya profundidades pero no se pierde la percepción del plano, aunque ya se distinguen sombras y escorzos, obteniéndose una representación subjetiva. Finalmente, el arte tardorromano se basó en las concepciones espaciales y permitió el desarrollo de la experiencia por parte del observador. Para una aproximación a estos argumentos véase el extracto de *Spättrömische Kuntsindustrie* en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVEIRAS, op. cit., páginas 59 a 69.

Por último, analizaremos una vertiente psicologista de las argumentaciones formalistas que nos situará ya en los albores del siglo XX. La teoría estética del *Einfühlung* tuvo su reflejo en las obras teóricas de August Schmarsow. Traduciremos el término alemán como empatía, aunque también se utilizó como sinónimo de intuición o contemplación estética, es decir, la situación de identificación entre belleza de un objeto y sentimiento de quien lo contempla. De nuevo la pregunta hace referencia a las relaciones entre el sujeto y el objeto en el acto creativo, pero esta vez es el conocimiento de las cosas por parte del individuo, el que crea una realidad fenoménica absolutamente determinada por las particularidades o la estructura sensorial del sujeto que percibe. En definitiva, podríamos decir que el proceso cognitivo se produce en tres fases: las sensaciones, las ideas como representaciones mentales de éstas siempre determinadas por el propio individuo, y los sentimientos o la fusión de las imágenes procedentes del yo y del objeto. Es entonces cuando se produce la proyección sentimental denominada *einfühlung*.

En Schmarsow, todos estos argumentos se trasladan al terreno arquitectónico en su escrito *Sobre la esencia de la creación arquitectónica*. La génesis de la arquitectura se centrará en la creación del espacio como “lugar” determinado por el hombre en relación a su propio cuerpo. La construcción espacial es la delimitación del sujeto que nos ofrece un recinto, y así el individuo obtiene sensaciones del espacio debido a la confrontación entre las dimensiones de éste y a las propias. Tanto el espacio interior (cerrado), como el espacio urbano (abierto), -y este concepto supone una novedad en las definiciones espaciales-, se ha “subjetivado”¹²⁸.

¹²⁸ Para una síntesis de la teoría artística del *Einfühlung* de Robert Vischer y de la obra referenciada de Schmarsow (1853-1936), -*Das wesen der architektonischen schöpfung* (1893), véase P. HEREU PAYET, op. cit., páginas 305 a 310.

Moralismo y socialismo

Inglaterra a lo largo del siglo XIX, sufrió en menor medida las consecuencias europeas de las revoluciones y las guerras napoleónicas. Por este motivo, una cierta línea de continuidad enlazará el *Greek Revival* y el *Gothic Revival* con un proceso de purificación dentro del campo de “lo pintoresco”. Sin embargo, al igual que en Francia y Alemania, la búsqueda de “un estilo nacional válido”, y la inserción en el terreno arquitectónico de las nuevas tecnologías y de las interpretaciones sociales, será objeto de debate en numerosos trabajos teóricos. Aunque en este caso, como pronto advertiremos, la evolución partirá de unos fuertes valores morales.

El primer personaje que sacaremos a la luz será Augustus Welby Northmore Pugin, y no podremos comprender sus ideales sin antes informar de su gran devoción católica y la carga religiosa que rodea a sus obras. Pugin enlaza con las argumentaciones de sus compañeros franceses al declararse defensor del concepto de estilo arquitectónico, pero rompe en sus escritos, por primera vez en Inglaterra, con la obligada referencia al lenguaje clásico arquitectónico afirmando la superioridad de la arquitectura medieval.

Pugin exalta concretamente el gótico, y lo combina con las teorías funcionalistas francesas, pero se pierde en demostraciones propias de un fanatismo religioso. Incluso

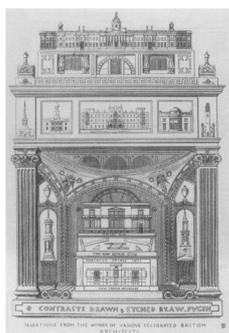


figura 45: August Welby Northmore Pugin. *Contrasts*, 1841. Frontispicio.



figura 46: A.W.N. Pugin. *Contrasts*. Estudio comparativo de una ciudad católica de la Edad Media y su supuesto estado en el siglo XIX.



figura 47: A.W.N. Pugin. *Contrasts*. Comparación de los pórticos de King's College y Christ's College de Oxford.

justifica la decadencia del arte renacentista aludiendo al paganismo que rodeó a la sociedad. Sólo reformando la sociedad, -y es aquí donde vemos una contribución para la posteridad-, conseguiremos renovar el arte. El lenguaje clásico, por lo tanto, deberá ser sustituido por el verdadero arte católico. Y de esta manera lo “gótico” se convierte en símbolo de veracidad, de identificación nacional, o incluso de naturalidad¹²⁹. Cualquier justificación es válida para asemejar la arquitectura gótica, incluso su sinonimia con el término “cristiana”, empleada en buena parte de los títulos de sus obras: *True principles of pointed or christian architecture* o, *An apology for the revival of Christian architecture in England*¹³⁰.

Encontramos de nuevo alusiones a la conveniencia, dentro de la enumeración de características que deben tener los edificios. Ésta se define como adecuación a la disposición, al uso, y a las diferentes partes con respecto al todo. El clima, el lugar, y la propiedad, -entendida como destino o finalidad-, se suman a las propiedades arquitectónicas. Apenas existe en Pugin alusiones directas al uso del hierro en los edificios, ni exaltaciones a máquinas y locomotoras, tan características en esta época, que sin embargo parece despreciar.

La fundición es un fraude; nunca o rara vez se deja vista. Se disfraza con pintura, como si fuera piedra, madera o mármol. Esto es, simplemente, una falacia, y el rigor de la arquitectura gótica o cristiana se opone totalmente a cualquier engaño: es mejor una pequeña ostentación, sustancial y consecuente, verosímil, que una grande pero falsa. La fingida magnificencia de mal gusto estimula a las personas a adoptar una apariencia de ornamento por encima de sus recursos o de su posición, y por esta razón

¹²⁹ DAVID WATKIN, *Moral and architecture*, Oxford University Press 1977. Versión en castellano: *Moral y arquitectura*, Tusquets editores, Barcelona 1981.

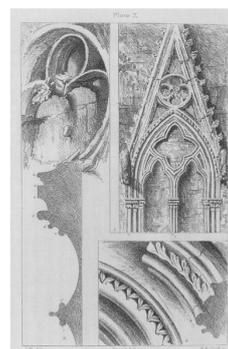
¹³⁰ *Los verdaderos principios de la arquitectura ojival o cristiana* (1841), *Apología del resurgimiento de la arquitectura cristiana en Inglaterra* (1843), Pugin (1812-1852)

*todas esas parodias de esplendor llegan incluso a las viviendas de las clases más bajas de la sociedad*¹³¹.

Sí aparecerán justificaciones de índole constructiva y funcional a la hora de describir las formas decorativas del gótico. En las referencias a la lógica constructiva de la arquitectura gótica, Pugin se aproximará a los argumentos de su coetáneo Viollet-le-Duc.

En definitiva los escritos de Pugin nos muestran un feroz ataque al presente, al paganismo y al protestantismo, a una sociedad ya industrializada. Retendremos no obstante dos características que resultarán fundamentales para sus herederos intelectuales: una componente ética como reformador social y un racionalismo estricto derivado de la correspondencia entre la forma y la construcción, el uso del edificio y la elección de los materiales. Ambas facetas serán ampliamente desarrolladas por John Ruskin. El rechazo a la motivación religiosa de Pugin, no le impidió escribir una obra donde las leyes éticas y morales tomasen un papel protagonista, aunque en realidad el personaje es mucho más complejo de lo que se advierte en este simple enunciado.

Ruskin parte de una formación personal a mitad camino entre las enseñanzas bíblicas y las ciencias positivas, cuya consecuencia es una mirada atenta e interrogativa que trata de encontrar en la realidad verdaderas estructuras invariantes. En este sentido, su obra se convierte en un estricto trabajo teórico, -mirar e interpretar serán sus objetivos como en la más pura definición griega-, sin dirigirse en ningún momento a la práctica particular¹³².



figuras 48 y 49: John Ruskin. *The seven lamps of architecture*. Estudios de tracería

¹³¹ A.W.N. PUGIN, *Los verdaderos principios de la arquitectura cristiana u ojival*. Londres 1841. Extracto traducido en ANTONIO PIZZA, *Londres-París. Teoría, arte y arquitectura (1841-1909)*, Edicions UPC, Barcelona 1998. 2ª edición de 2001, páginas 85 a 91.

¹³² IGNASI DE SOLÀ-MORALES, "John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura". Publicado originalmente en *Revista di Estetica*, 28. Turín 1988. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, op. cit., páginas 79 a 95.

Analicemos pues primero sus textos, para posteriormente interpretar su pensamiento. Si procedemos cronológicamente, destacaremos en primer lugar los artículos publicados bajo el título *The poetry of architecture* entre 1837 y 1838. En ellos, Ruskin aboga por una arquitectura de estilo nacional, -fuertemente influida por el idealismo alemán-, que busca en las costumbres, los paisajes y el clima su propia identidad¹³³. Posteriormente, en su célebre obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, se configura ya una concepción arquitectónica más elaborada.

*La arquitectura es el arte que dispone y orna los edificios erigidos por el hombre, cualquiera que sean los usos de éstos, de modo que su contemplación pueda contribuir a la salud, entereza y deleite del espíritu.*¹³⁴

“Disponer” y “ornar” serán las tareas de la arquitectura mientras que su objetivo se conseguirá mediante la “contemplación”. Estas palabras son reveladoras de la teoría ruskiniana. Concebir la arquitectura es para Ruskin una actividad ligada a los fenómenos sociales, de manera que, para averiguar cuáles han de ser los valores que rijan la práctica y la experiencia estética, primero nos deberemos remitir a estas mismas cuestiones en el ámbito del comportamiento humano. De ahí las siete “palabras morales” que encabezan cada una de sus “lámparas”: Sacrificio, Verdad, Poder, Belleza, Vida, Memoria y Obediencia.

El tema del ornamento es objeto de discusiones y polémicas entre los historiadores de la arquitectura. Muchos encuentran un punto de flaqueza en la simplificación peligrosa a la que llega Ruskin al afirmar el resultado arquitectónico como

¹³³ Los artículos citados fueron escritos por Ruskin (1819-1900) y firmados con seudónimo, siendo todavía estudiante, en la revista *Architectural Magazine*. Los planteamientos artísticos del idealismo alemán le vinieron a través de su amigo Thomas Carlyle. Véase H-W KRUF, op. cit., página 575.

¹³⁴ J. RUSKIN, *Seven Lamps of Architecture*, 1849. Versión castellana: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Madrid, 1989. Véase el primer capítulo dedicado a la lámpara del Sacrificio.

suma de la ecuación “construcción más ornamento”. Sin embargo, parece que estas argumentaciones son en parte debidas a una aproximación claramente pictórica. El ornamento, será el responsable de causar las emociones que experimentará el observador. Reconocemos aquí tintes de la estética pintoresquista y un extremo posicionamiento en las divisiones que, en su día, se iniciaron con las tesis de Claude Perrault¹³⁵.

Y si el ornamento es el que eleva a categoría de arte la arquitectura, éste deberá contar con las mismas características que la pintura y escultura. Es decir, tendrá la misión de representar la naturaleza, y su razón y existencia se basarán en la contemplación del mundo, del trabajo y del esfuerzo físico. De esta manera, la arquitectura llegará a los hombres a través de las sensaciones, estableciéndose entonces una clara predilección por las formas naturales y de factura manual, que se concretan en una búsqueda de ornamentos orgánicos o geométricos, -estos últimos como abstracción de los existentes en la realidad-.

En definitiva, encontramos en *Las siete lámparas de la arquitectura*, y simplemente viendo los títulos de las mismas, una llamada al orden moral y una preocupación general por los cambios políticos y sociales del momento. Advertimos en Ruskin una voluntad de cambio arquitectónico asociado al cambio social, que pasa por introducir el arte como mediador entre el progreso y sus consiguientes planteamientos éticos. Las consecuencias de estas reflexiones se centrarán en el estudio de las transformaciones de los medios de producción, las nuevas técnicas y el uso de los materiales. Así, se abogará por una sinceridad constructiva, una cierta transparencia o insinuación del sistema estructural elegido, y un acabado de las superficies en su material natural sin revestimientos que lo oculten. En cuanto a los medios de producción, Ruskin

¹³⁵ P. HEREU PAYET, op. cit., páginas 162 y 163.

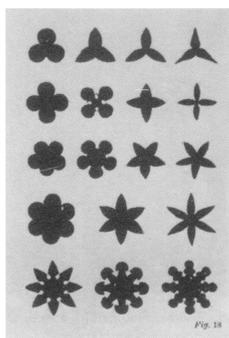


figura 50: John Ruskin. *The Stones of Venice*. Formas ornamentales geométrico-simétricas.

rechazará todo aquello que no esté ejecutado manualmente. Si la arquitectura se cualificaba por un ornamento que buscaba sus referencias en la naturaleza, y éste se construye con la ayuda de máquinas, le hemos restado al arte edificatorio su más pura esencia. De la ejecución manual del trabajo de ornamentación se obtiene dignidad. El hombre ejecuta una labor personal e irrepetible y deja impreso en su obra sus sentimientos y su esfuerzo. Y de esta manera, al primer valor cognitivo de la teoría de Ruskin, -la visualización-, se sumará el segundo: la práctica material¹³⁶.

En *Stones of Venice*, Ruskin manifiesta de nuevo y en mayor medida su manifestación al gótico¹³⁷. En el primer volumen insistirá sobre la ornamentación y la definirá como “expresión del placer del hombre en la obra de Dios”. El modelo para todo ornamento será la creación divina y volverá a recordarnos sus arquetipos basados en los elementos naturales de flora y fauna. *The nature of the Gothic*, su segundo volumen, intentará justificar el estilo desde puntos de vista históricos, sociológicos y éticos.

Detengámonos ahora a indagar en el pensamiento de Ruskin. Éste fue un crítico longevo que durante sus más de ochenta años de vida “despidió el romanticismo, siguió la tradición empírica y dio la bienvenida al positivismo”¹³⁸. En sus obras de crítica pictórica fue donde tal vez mejor desarrolló sus tesis artísticas ya que enfatiza con mayor claridad, algo ya anteriormente hemos señalado: la capacidad cognitiva de la mirada. El ojo del artista debe ser

¹³⁶ I. DE SOLÀ-MORALES, “John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura”, op. cit., páginas 93.

¹³⁷ El capítulo cuarto de esta obra –escrita entre 1851 y 1853–, dedicado a “La esencia del gótico” se puede encontrar traducido en A. PIZZA, op. cit., páginas 103 a 108.

¹³⁸ TONIA RAQUEJO, “Ruskismo, Prerrafaelismo y Decadentismo” y “John Ruskin”. En AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, op. cit., volumen I, páginas 397 a 417, y 418 a 422. Las reflexiones aquí desarrolladas sobre el pensamiento y las influencias ideológicas de Ruskin son deudoras de ambos artículos.

activo, -tal y como ya afirmaban los románticos-, pero además, detrás de la mirada debe haber un fuerte conocimiento científico de la realidad observada. Sin embargo, la representación de esa realidad no será simplemente “imitativa”, sino que la visión debe ser utilizada para desarrollar el pensamiento, siendo la obra de arte “fiel a la naturaleza”, y obteniendo así su mayor cualidad moral. Se produce por lo tanto una evolución desde la visión del mundo unitario propio del pensamiento romántico, hasta la comprensión de éste, ya en la segunda mitad del siglo XIX, según una naturaleza descompuesta por una mirada más analítica que trascendental, en cierta manera aplicada por los Prerrafaelitas. De hecho, este movimiento pictórico fue objeto de análisis y elogio por parte del propio Ruskin¹³⁹.

Y aunque hemos esbozado ya algunas de las ideas del positivismo francés, tal vez debamos detenernos brevemente para ver que evolución tuvo el empirismo en el territorio británico que lo vio nacer. En la segunda mitad del siglo XIX, y tanto de la mano de la tradición autóctona como de los estímulos del positivismo galo, el neoempirismo, representado por John Stuart Mill y Herbert Spencer, parte también en exclusiva de la experiencia para asegurar que lo único que nos viene dado son los contenidos de una percepción sensible. De esta manera ambos sostienen una teoría epistemológica fenomenista y llegan a definir la materia como “posibilidad permanente de sensación”.

En su obra capital, *Sistema de lógica* (1843), Stuart Mill sostiene la tesis de que el empirismo o una filosofía basada en la experiencia obtiene mejores resultados, en orden a

¹³⁹ *Prerrafaelismo* es el nombre que recibe una hermandad de críticos y artistas que, a mediados del siglo XIX, reivindica la pintura anterior a Rafael, es decir, aquella basada en la representación directa de la naturaleza sin atenerse a modelos fijados. Desarrollaron por lo tanto una visión analítica combinada con una técnica de dibujo muy perfeccionada, que les permitía representar el conjunto con una considerable cantidad de detalles. Parte del texto escrito en 1877 bajo el título *Pre-Raphaelites* se puede encontrar traducido en A. PIZZA, op. cit., páginas 95 a 101.

mejorar la sociedad, que cualquier otra. Frente a la teoría de la deducción clásica, el autor considera que todo conocimiento llega por la experiencia, y así construye su propia teoría de la inducción, conocida como “métodos o cánones de Mill”¹⁴⁰. Éste distingue además, entre leyes de la naturaleza, esto es, leyes causales, y meras leyes empíricas, que son generalizaciones de la experiencia, y argumenta que la vida humana y social tampoco debería quedar excluida de los planteamientos científicos empíricos. Acaba abogando por la existencia de una nueva ciencia, que debería llamarse “etología”, y cuyo objeto habrían de ser las leyes de la sociedad. Y, adoptando la perspectiva de la ley de los tres estados de Comte, considera el estado actual como el estado especulativo de la humanidad, del que ha de surgir un conocimiento científico de la realidad social.

Por otro lado, no podemos olvidar siguiendo este hilo argumental, la teoría del conocimiento denominada “empiriocriticismo”, cuya formulación a finales del siglo XIX fue fruto del empirismo más radical. Sus principales representantes, Richard Avenarius y Ernst Mach, de manera independiente, propugnaron un conocimiento basado en un análisis de la experiencia como sensación pura y como hecho puramente biológico, en cuya constitución no debía contribuir para nada ningún concepto apriorístico. La ciencia no era más que la reflexión sobre esta experiencia pura que se manifestaba a la conciencia a través de la sensación. Desaparece entonces la idea de causa, o relación causal,

¹⁴⁰ Recordaremos simplemente aquí que la inducción y la deducción son procesos de conocimiento inversos. El primero encierra la idea de dirigirse hacia un concepto general o hacia una verdad universal, a partir de casos menos generales o universales. En la práctica supone creer que, del conocimiento de los hechos, directamente conocidos, podemos pasar al conocimiento de hipótesis, leyes o teorías. Y en un sentido estricto, es una forma de razonar o inferir, empleada en la ciencia y en la misma vida cotidiana, que se caracteriza porque la conclusión contiene más información que la que contienen las premisas, por lo que, aun siendo verdaderas sus premisas, la conclusión puede ser falsa. En el caso de la deducción afirmamos la verdad de un enunciado partiendo de la verdad de enunciados conocidos. Una deducción toma la forma expresa de un razonamiento, o secuencia de fórmulas que son axiomas, teoremas, o premisas.

que se sustituye por la de función, o relación matemática, así como la de sustancia y hasta la de materia. No hay distinción entre lo físico y lo psíquico, entre fenómeno o apariencia y cosa en sí o realidad.

Volviendo a Ruskin, seremos capaces ahora de apreciar mejor el concepto de fidelidad a la naturaleza como superación del carácter imitativo y, a su vez, fundamentación moral del arte. Imitar sólo podrá ser algo material, es decir, representación de la realidad formal, mientras que la fidelidad, nos transmitirá además emociones, impresiones y pensamientos. El término "emociones" no necesitará aclaraciones, por cuanto de herencia romántica puede desprenderse de éste. Sin embargo por "impresiones", no debemos entender el carácter subjetivo que le confirió el impresionismo, sino más bien la combinación de las cualidades del sujeto y el objeto en el acto contemplativo. Ruskin supera de esta manera la conclusión errónea del filósofo empirista que niega la existencia de las cosas más allá del sujeto. El hecho artístico se basa por lo tanto en el "saber mirar": no ateniéndose estrictamente a la realidad, no viendo en la realidad nada más que sentimientos, sino combinando en pensamiento con las emociones, es decir, el conocimiento científico y analítico con la mirada emotiva. El resultado es la "verdadera realidad" de las cosas, y no una reproducción óptica de ellas. La herramienta de esta cualidad creativa será la imaginación, dentro de la cual Ruskin distinguirá la asociativa, la penetrativa y la contemplativa.

La imaginación asociativa partirá de las ideas de Locke y Addison al considerar que ver un objeto es conocerlo. Retendremos de éste tanto sus cualidades primarias (relativas a las mediciones: volumen, peso...), como las secundarias (relativas a las sensaciones: color, temperatura...), y las combinaremos para ofrecer una imagen que no será la estrictamente real, sino la reconstruida por el artista. La imaginación penetrativa,

superior a la razón y el análisis, permitirá representar los sentimientos que nos producen las cosas, completando así las percepciones visuales fruto de la imaginación asociativa. Por último, la contemplativa conseguirá que el artista vea la imagen conceptual del objeto, y su actividad conllevará la destrucción de la forma, es decir, observar las cualidades de éste independientemente de su apariencia formal.

Todas estas argumentaciones, desarrolladas desde la crítica pictórica y con el modelo ejemplarizante de las obras de William Turner, se trasladan al terreno arquitectónico encontrando en el gótico el paradigma de la belleza y la funcionalidad en la historia de la producción artística. La “honradez” y la “veracidad” del estilo medieval será equivalente al concepto de “fidelidad a la naturaleza”, estando igualmente teñido de los tintes moralistas apuntados en éste.

Por último, si unas líneas más arriba aludíamos a los dos valores cognitivos en el pensamiento de Ruskin, -la visión y la puesta en práctica-, nos ocuparemos ahora del segundo, por su fuerte implicación en los debates relativos a la era industrial. La famosa Exposición Universal de Londres en 1851 sacó a la luz temas controvertidos que trascenderán las propias barreras del siglo XIX, convirtiéndose así en el foco de los principales debates de los comienzos del XX: el enfrentamiento entre las Bellas Artes y las artes aplicadas (o “artes menores”) por un lado, y los problemas estéticos y productivos de la mecanización por otro. Tanto en Ruskin, como posteriormente en William Morris, se produjeron influencias del pensamiento social de Thomas Carlyle. Éste atacaba fuertemente la era industrial criticando la manufactura mecánica según el principio capitalista, y aludiendo a la deshumanización del arte que este medio de producción implicaba. Mientras unos veían en el uso de la máquina los avances del progreso, otros acusaban a ésta de suprimir el goce creativo por parte del hombre. Y a todo esto había que sumar una tendencia “abstraccionista” en las

artes industriales frente a la tradición figurativa de las Bellas Artes. Suprimir la mano del hombre en el acto creativo era sin duda eliminar todo el proceso que permitía reflejar ese “saber mirar” como fundamento del hecho artístico, y negar en el objeto toda la capacidad de poder reflejar las verdades sociales y políticas de su momento.

Señalaremos, antes de acometer las consecuencias de este pensamiento en la obra teórica de William Morris, una proyección futura de las ideas de Ruskin apuntada en los escritos de Ignasi de Solà-Morales¹⁴¹. Los movimientos de vanguardia del siguiente siglo encontrarán en el teórico inglés ciertos precedentes: por un lado el análisis exhaustivo de la herramienta visual, y por otro la fuerte creencia en la asociación relativa al cambio social desde el terreno artístico.

William Morris comparte con John Ruskin las preocupaciones arquitectónicas de índole práctica. Su obra teórica sobre arte y arquitectura nos llega a través de sus conferencias, y si bien cuenta con un extenso trabajo literario, también dedicó gran parte de su vida al diseño, la edición, la gerencia de empresas y a la política. Es conocida su definición de arquitectura y sus implicaciones complejas debido al campo que pretende abarcar¹⁴². No obstante, nos interesa destacar aquí la evolución en la cadena comenzada por Pugin, de las relaciones del arte con el sistema social.

Morris vuelve a manifestar el desmoronamiento de las artes como consecuencia de la división del trabajo en la sociedad moderna, pero esta vez toma un posicionamiento democrático-social. Sólo bajo una nueva sociedad donde impere la libertad, la igualdad y la fraternidad, el arte y la

¹⁴¹ I. DE SOLÀ-MORALES, “John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura”, op. cit., páginas 92 a 95.

¹⁴² Recuérdese la definición: “conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre, por las necesidades humanas, con la única excepción del puro desierto”. Citado en L. BENEVOLO, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, op. cit., páginas 9 y 10.

educación dejarán de concebirse para unos pocos¹⁴³. Bajo estos argumentos, la posición intermedia con respecto a la problemática de los medios de producción industriales es la siguiente: las máquinas serán beneficiosas en cuanto que facilitan el trabajo de la sociedad, pero hay que oponerse a la esclavización impuesta por éstas en una sociedad capitalista.

Partidario del estudio de la arquitectura histórica, Morris rechaza la vuelta a los estilos históricos pero acaba adscribiéndose al gótico, como arte que surge del reflejo de una sociedad medieval con una estructura democrática. En efecto, ve en la arquitectura gótica *la expresión de su vida social, que permite al trabajador libertad de expresión individual*¹⁴⁴.

En su novela utópica *News from Nowhere* (1890), podemos vislumbrar sus ideales de sociedad, de forma de trabajo y de producción artística. Aquí Morris imagina una vida al margen de las máquinas, donde el trabajo es voluntario y próximo a la felicidad. La arquitectura es fruto de una sociedad post-industrial sana y, en definitiva, trabajo y arte son coincidentes, tal y como apuntará posteriormente en su modelo de socialismo:

*(...) lo que entiendo por socialismo es un estado de la sociedad en que no haya ni ricos ni pobres, ni dueños ni esclavos, ni ociosos ni oprimidos, ni intelectuales de mente enferma ni trabajadores de espíritu decaído; en una palabra, en la que todos los hombres vivan en igualdad de condiciones, se ocupen de sus asuntos sin despreciar nada, y con la convicción plena de que dañar a uno significa dañar a todos (...), la realización de la palabra comunidad*¹⁴⁵.

¹⁴³ Véase H-W KRUF, op. cit., página 583.

¹⁴⁴ W. MORRIS, en el artículo publicado en 1888, *The Revival of Architecture*. Citado en H-W KRUF, op. cit., página 584.

¹⁴⁵ W. MORRIS, *Cómo me hice socialista* (1894). En *Arte y sociedad industrial*, Valencia 1975. Citado en A. PIZZA, op. cit., página 68.

En definitiva, Morris comparte con su maestro el concepto de arte como expresión de la vida social y la elección del periodo medieval como ejemplo de un trabajo “liberalizado”, pero frente al tono más estético de los textos de Ruskin, el primero irá acentuando el tono radical de sus discursos y se irá aproximando a las posturas marxistas.

Parece por lo tanto evidente la propuesta que a continuación llevaremos a cabo sobre el estudio de la continuidad de las relaciones entre arte y sociedad a finales del siglo XIX. Si unos de los motores de arranque de la modernidad en el terreno estético y filosófico es la consideración de la existencia activa del sujeto, parece obvio que los factores relativos a la sociedad, -como conjunto de sujetos interrelacionados y situados bajo unas condiciones políticas y económicas-, se convierta también en un foco de atención. Los textos sobre *La norma del gusto* de Hume, la conciencia histórica de Winckelmann o de Hegel, y la sociología positivista de Taine, contemplan todos la existencia de una “conciencia social” en íntima relación con el arte, ambas asociadas durante el pensamiento revolucionario del siglo XIX bajo la bandera del progreso.

Tendremos que remitirnos a la segunda mitad del siglo XVIII para encontrarnos con el padre de la sociología moderna, Saint-Simon, y descubrir las bases del materialismo histórico que se esconde tras estas argumentaciones. En su *Introducción a los trabajos científicos del siglo XIX*, el filósofo francés, aboga por una rehabilitación del papel del trabajo social que ha de conducir a un orden nuevo y a una organización científica de la sociedad, fundamentado en la ciencia, la industria y una nueva religión. Apela a los artistas e intelectuales para que pongan sus obras a actuar como propagadores y propagandistas de estas ideas, y a los grandes industriales y científicos como los dirigentes de este nuevo orden social positivo.

El éxito de los descubrimientos científicos que se produjeron a lo largo del siglo XIX, no sólo reafirmaron las convicciones materialistas y naturalistas de la ilustración francesa, sino que les dieron una base científica que parecía eliminar las fronteras entre lo físico-químico y lo bioquímico. En Alemania, en clara oposición a las especulaciones en recesión del idealismo alemán, algunos filósofos pretendieron explicar todo el acontecer mediante procesos físicos, químicos y fisiológicos de una manera puramente mecanicista. Frente a esta generalización de materialismo, identificable con una actitud positivista científica general, destacan como problemas y cuestiones características específicas, los que se refieren a la relación entre mente y cuerpo, y los del pensamiento de Friedrich Engels y Karl Marx: el materialismo dialéctico y el materialismo histórico.

A Engels se le atribuye propiamente la paternidad del materialismo dialéctico, esto es, la afirmación de que la materia, se desarrolla según las leyes dialécticas inevitables y necesarias. Éstas son universales y se cumplen en la naturaleza, en la sociedad humana y en el pensamiento, manteniendo así la idea de que el pensamiento es dialéctico porque lo es la naturaleza. El materialismo histórico se caracteriza por una concepción del desarrollo de la historia y la sociedad en función de la realidad económica. El hombre es un ser histórico que se construye a sí mismo satisfaciendo en el medio que le rodea sus propias necesidades. Esta interrelación inicial con el medio ambiente se convierte en una actividad humana modificadora del mismo mediante el trabajo. Fuerzas y relaciones de producción configuran los modos que determinan una manera de vivir en sociedad en una fase concreta de la historia humana.

La concepción materialista de la historia parte del principio de que la producción y, junto con ella, el intercambio de sus productos constituyen la base de todo el orden social; que en toda sociedad que se presenta en la historia la distribución de los productos y, con ella, la articulación social en clases o estamentos, se orienta por lo que se

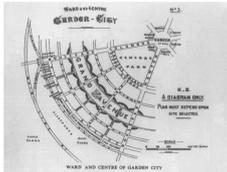
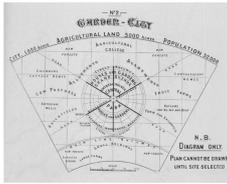
produce y por cómo se produce, así como por el modo cómo se intercambia lo producido. Según esto, las causas últimas de todas las modificaciones sociales y las subversiones políticas no deben buscarse en las cabezas de los hombres, en su creciente comprensión de la verdad y la justicia eternas, sino en las transformaciones de los modos de producción y de intercambio; no hay que buscarlas en la filosofía, sino en la economía de las épocas de que se trate¹⁴⁶.

Y aunque el pensamiento de ambos filósofos no profundiza en materia de conocimiento, sí resulta emisor y receptor de argumentos que de manera tangente atañen a este trabajo, como los relativos a la relación del individuo y los medios de producción con respecto a la sociedad en la que se inscribe. Es en esta dirección dónde se encuentran las traslaciones del materialismo histórico al terreno artístico. Volviendo pues a la discusión iniciada sobre la relación arte-sociedad, advertiremos que los textos de Marx y Engels relativos a estas cuestiones no fueron conocidos hasta los años treinta del siglo XX, pero la influencia de sus planteamientos era latente en el pensamiento del momento.

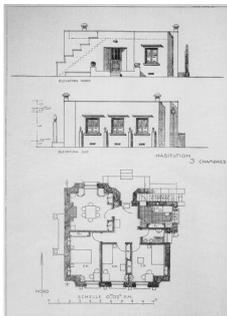
Ambos advirtieron, ante la complejidad del enfoque materialista de la cultura, el peligro en el que podía caer una interpretación simplificadora de estas ideas, que por otro lado ya estaban poniéndose en práctica –concretamente en el terreno arquitectónico– desde la vertiente enfrentada del socialismo utópico. Ni Marx ni Engels quisieron nunca intentar hacer una descripción de la futura sociedad comunista que querían fundar, ya que consideraban que tal pretensión futurista carecía de rigor científico, y tacharon de utópico al socialismo desarrollado por Saint-Simon, Fourier u Owen.

Bajo estas concepciones tuvieron lugar algunos de los modelos teóricos urbanísticos del cambio de siglo. El inglés Ebenezer Howard escribió en los años ochenta *Tomorrow: a*

¹⁴⁶ FRIEDRICH ENGELS, *La concepción materialista de la historia*. Extracto de los textos del *Diccionario Herder de filosofía en CD-ROM*, de los autores Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu. Editorial Herder, Barcelona 1991.



figuras 51 y 52: Ebenezer Howard, *Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform*. Diagrama esquemático y distribución funcional y estructural de la ciudad-jardín.



figuras 53 a 56: Tony Garnier. *Cité industrielle*. Ilustraciones.

*Peaceful Path to Real Reform*¹⁴⁷, una obra en la que trataría de solucionar una estructura urbana capaz de abolir la contraposición entre la ciudad y el campo, pero que a diferencia de las ideas utópico-sociales precedentes de Owen o Morris, tendría claras referencias a la realidad económica. La ciudad-jardín contaba con un esquema radial que dividía las funciones y el suelo era de propiedad colectiva llevándose a cabo la explotación mediante cooperativas. Las puestas en práctica de esta teoría, tanto en los alrededores de Londres -Letchworth (1903) de Barry Parker y Raymond Unwin, y Welwyn (1919) de Louis de Soissons- como en Hellerau, cerca de Dresde, en Alemania, fracasaron en el objetivo principal al no contemplar el régimen económico que propulsaba todas las concepciones sociales.

Ya en el siglo XX, Tony Garnier, arquitecto comprometido con el sindicalismo y el socialismo francés, y con formación heredada del racionalismo y funcionalismo académico, desarrollará con el máximo rigor y todo lujo de detalles un proyecto urbanístico en *Une Cité Industrielle: Étude pour la construction des villes*. Inspirada en la ciudad ideal que Emile Zola plasma en su novela utópico-socialista *Travail*, imaginará una urbe donde el progreso social haga innecesaria la legislación del momento, donde el suelo esté en manos públicas, al igual que el reparto de los medicamentos o de los alimentos. Para Garnier por lo tanto, será innecesario proyectar cárceles, cuarteles de policía o palacios de justicia. La principal diferencia conceptual con respecto al esquema de Howard será la de proyectar una ciudad industrial inherentemente expansible y dotada de cierta autonomía, con respecto a un modelo limitado de ciudad jardín.

¹⁴⁷ Un extracto traducido de esta obra se puede encontrar en A. PIZZA, op. cit., páginas 133 a 138.

Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum

Dos son las causas fundamentales que nos llevan a elegir esta obra arquitectónica como ejemplo de síntesis de los planteamientos teóricos vistos a lo largo del siglo XIX. La primera, nos remite a los mismos motivos por los que escogimos, en el capítulo anterior, una obra de John Soane: en el pensamiento de Schinkel, confluyen argumentos intelectuales de diversa índole que sintetizan claramente los diferentes debates del siglo XIX, preparando al mismo tiempo los argumentos de lo que acontecerá a partir de 1900. Y aunque los ejemplos aquí extraídos llegan a solaparse en el tiempo, -recordemos que la última intervención en el Banco de Inglaterra finaliza en 1823, mientras que el proyecto del Altes Museum se realizó en 1822-, las reflexiones pertenecen a campos teóricos conceptualmente diferenciados. En segundo lugar, el arquitecto alemán, si bien no ha sido mencionado con anterioridad, cuenta con un proyecto de obra teórica, objeto de numerosas revisiones que jamás llegó a ver la luz, y con una fructífera etapa de formación, donde las experiencias aprendidas en sus diversos viajes le ayudaron a crear una visión sólida de la profesión.

Ya antes de partir por primera vez a Italia y a Francia, en 1803, Schinkel había recibido una rica formación basada en las enseñanzas técnicas de la prestigiosa Gymnasium zum Grauen Kloster de Berlín, la escuela de arquitectura privada



figura 57: Karl Friedrich Schinkel. Proyecto para una catedral. 1814.



figura 58: Karl Friedrich Schinkel. Acuarela para una escenografía.

de David Gilly, y la Bauakademie. Pero mientras Gilly padre le introducía en la visión más pragmática de la profesión, su hijo Friedrich, -ambos mentores y protectores-, le recomendaba lecturas de estética y literatura romántica, faceta que el joven Schinkel completaba con la asistencia a las conferencias de Alois Hirt y de Karl Wilhelm Ferdinand Solger, filósofo profesor en la Universidad de Berlín que le introdujo en los textos de Schelling y Fichte. Fue de hecho la obra *Destino del hombre* (1800), de este último, el libro que Schinkel eligió para su viaje de dos años de duración. Se desprenden de sus apuntes del mismo una actitud de avidez por el aprendizaje, una observación minuciosa de la arquitectura medieval y vernácula, y un marcado interés por las cuestiones relativas a los materiales y a las técnicas de construcción. Cuando de regreso, Schinkel se detiene en París, conoce de primera mano las enseñanzas de Durand.

Durante más de una década, el arquitecto se volcó en la pintura, explorando en la técnica de la perspectiva, y colaborando posteriormente en la realización de decorados para el Schauspielhaus. Éstos le valieron la confianza de la familia real, y le llevaron a realizar algunos proyectos de interiorismo para la el palacio de Charlottenburg o incluso el proyecto de mausoleo de la reina tras su fallecimiento en 1810. Pero las grandes oportunidades de Schinkel llegarían en 1816, fecha a partir de la cual, y durante catorce años, tuvo la oportunidad de transformar la imagen de Berlín, con todos sus grandes proyectos públicos: la Neue Wache, el Schauspielhaus, el Altes Museum, la iglesia de Friedrich-Werdersche, la Postdamer Tor y la restauración de la catedral de la ciudad. Un año antes había sido nombrado director del Departamento de Obras Públicas y arquitecto del estado gracias a su amistad con el filósofo Karl Wilhelm von Humboldt. Impregnado de una ética kantiana de responsabilidad personal como virtud cívica, Schinkel veía en estos edificios una aportación para la renovación de la vida social y política de Prusia, confiando así, desde una visión optimista, en el hecho de que la clase media podría

participar del panorama genérico de poder y cultura que disfrutaba la alta aristocracia.

Humboldt, -ya citado en este trabajo al hablar de la estética alemana del *Volksgeist*-, resultó ser una gran fuente de influencias para Schinkel durante todo este periodo. El diplomático y lingüista alemán se interesó enormemente por la reducción kantiana de las grandes preguntas filosóficas a la pregunta fundamental sobre la naturaleza del hombre, reflexión que le llevó a elaborar una filosofía entendida como antropología comparada, estudiando al mismo tiempo a los antiguos griegos, y ocupándose de la filosofía del arte y de la historia. Probablemente Schinkel compartía con Humboldt su visión de la historia a la manera romántica, como el esfuerzo de la idea para conquistar su existencia en la realidad, y cuyo sentido era la realización progresiva del espíritu de la humanidad basado en la verdad, la bondad y la belleza, en el largo proceso en que el arte ocupaba un lugar destacado. El estudio del lenguaje como fundamento se convertía más en un medio que en una finalidad, un ideal pedagógico que impactó en las propias preguntas de Schinkel sobre el estilo arquitectónico que debía utilizar en sus obras. Y así la cultura griega idealizada, proporcionó la respuesta a la pregunta clave del momento. Por otro lado, cabría recordar al respecto cómo Peter Collins alude a la paradoja del historicismo griego, en este momento, al servicio tanto de los ideales clásicos como de los románticos¹⁴⁸.

La propuesta para un nuevo museo público de arte en Unter den Linden, el mismo centro de la capital prusiana, surge del propio Schinkel dos años antes de la formalización de sus primeros dibujos en 1822. Sus argucias con la familia real, -era el tutor del príncipe de la corona- y su compañero Humboldt, hicieron que el rey aprobase el proyecto y su singular emplazamiento, dando paso al comienzo de las obras un año más tarde.

¹⁴⁸ P. COLLINS, op. cit., página 87.

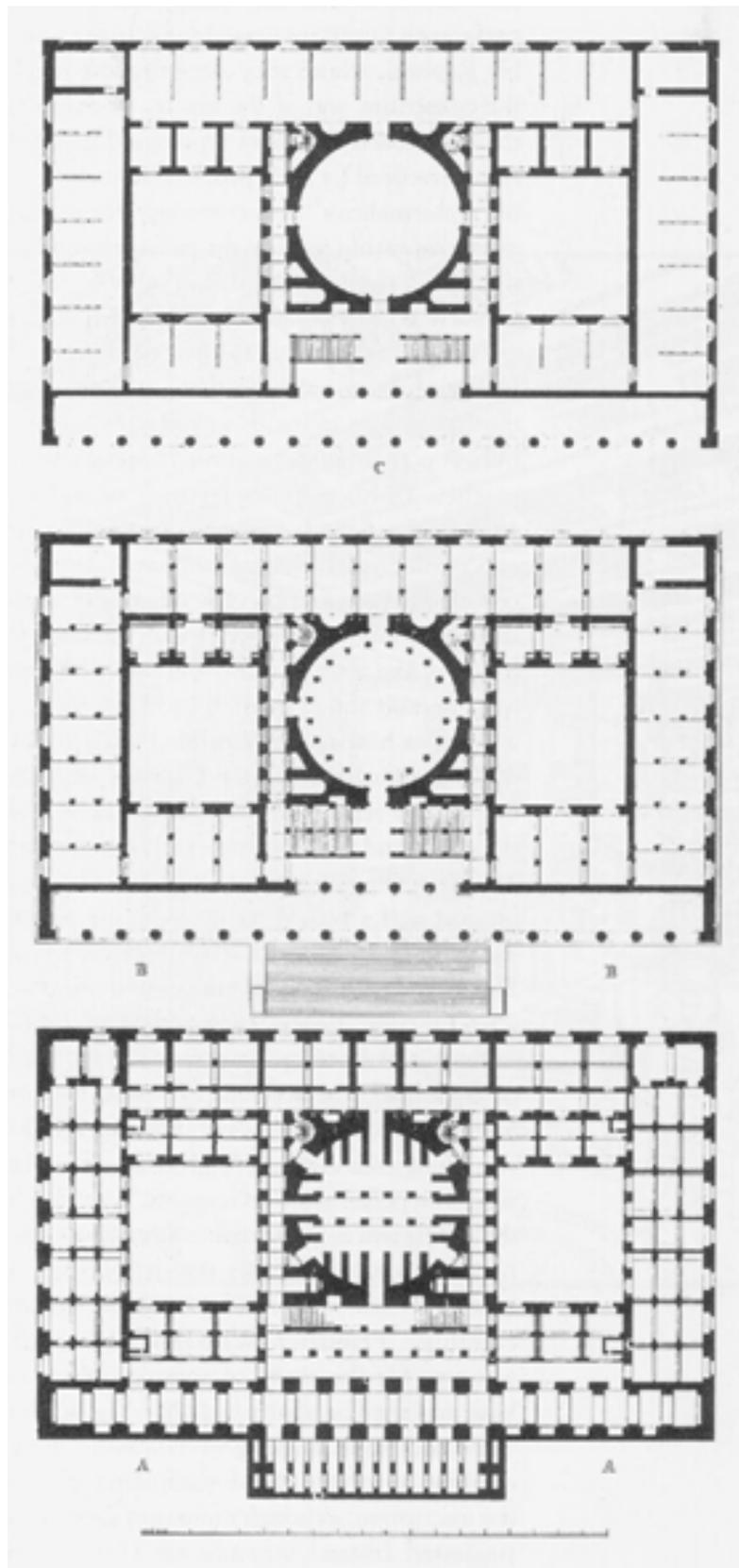


figura 59: Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlín. Plantas

El edificio fue concebido como un gran bloque rectangular con dos patios cuadrados y simétricos con respecto al eje central del edificio donde se sitúa la rotonda central a modo de hall. Los tres elementos articulan la disposición de las diferentes salas, en una planta con claras reminiscencias de los métodos compositivos de Durand. Los cerramientos se convierten en lienzos opacos, -muros urbanos que “forman un excelente telón de fondo para el disfrute de los monumentos”¹⁴⁹, en palabras del arquitecto-, excepto en la fachada principal donde un extenso peristilo responde a la nueva plaza pública. El espacio se adecuaba así a su emplazamiento, y manifestaba un gesto de acogida continuo a lo largo de la amplia explanada, para acabar configurando un lugar donde “la gente podía seguir conversando sobre lo visitado sentados en la gran escalinata”¹⁵⁰.

Esta última frase describe perfectamente el carácter que Schinkel quería darle al edificio. De sus dibujos en perspectiva se desprende un nuevo concepto de museo, donde las salas y las diferentes plantas separarían cada una de las ramas artísticas, pensado para el uso y disfrute de la sociedad prusiana. Un lugar de encuentro, donde la gente fuese a disfrutar del arte y a aprender de él la cultura de la nueva nación. Cuando el proyecto recibió ataques de la Comisión del Museo, -concretamente Alois Hirt que le acusaba de utilizar una escala grandiosa y elementos lujosos innecesarios-, Schinkel respondió con una afirmación de valores. El diseño respondía a un todo donde ningún elemento individual podía ser eliminado sin alterar la forma artística (Gestalt), y donde la “estructura real” y la “representación artística de la estructura” conjugaban en perfecto equilibrio¹⁵¹.

¹⁴⁹ BARRY BERGDOLL, *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York 1994, página 73.

¹⁵⁰ *Ibid.*, página 80.

¹⁵¹ *Ibid.*, página 80.

Las obras duraron siete años, y durante este largo proceso los enfrentamientos con Hirt se sucedieron. Mientras tanto Schinkel aprovechó para aumentar su formación técnica realizando un viaje a París y Londres con la finalidad de estudiar instalaciones museísticas. Sabemos que en la capital británica el arquitecto se entusiasmó no precisamente con las obras de reconocido valor artístico, sino con la inmensidad de las construcciones industriales. Sus cuadernos de notas están llenos de dibujos de fábricas y depósitos de mercancías, así como de diferentes esquemas de máquinas y variados mecanismos¹⁵².

Aunque pueda sorprendernos este hecho, la formación de Schinkel es en realmente amplia y variada, y según demuestran sus diversos proyectos para la publicación de la obra *Das Architektonische Lehrbuch (Manual de arquitectura)*, sus ideales teóricos cambiaron con frecuencia. Hanno-Walter Kruft¹⁵³ nos remite a las obras completas publicadas por Goerd Peschken en 1979, para introducirnos en las distintas etapas en las que éste encuadra los manuscritos del arquitecto, aunque en realidad esta clasificación coincide con la cronología de su carrera profesional.

La primera etapa coincide con el primer viaje a Italia y Francia, y es calificada de "romántica" seguramente debido a los bocetos de estilo gótico. Sin embargo, Schinkel titula su borrador *Das Princip der Kunst in der Architektur (El principio artístico en la arquitectura)*, y argumenta en él sobre la utilidad, el carácter de los edificios y la geometría. Se advierten las influencias de Durand y de Dubut en la formulación de una teoría funcionalista orientada según los puntos de vista de los materiales, la disposición del espacio y la construcción.

¹⁵² ANTONIO PIZZA, *Londres - París. Teoría, arte y arquitectura (1841-1909)*, Edicions UPC, Barcelona 1998. 2ª edición de 2001.

¹⁵³ H-W KRUFFT, op. cit., páginas 521 a 526.

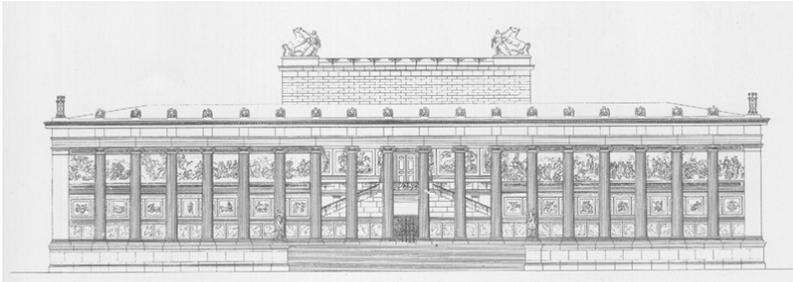


figura 60: Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlín. Alzado

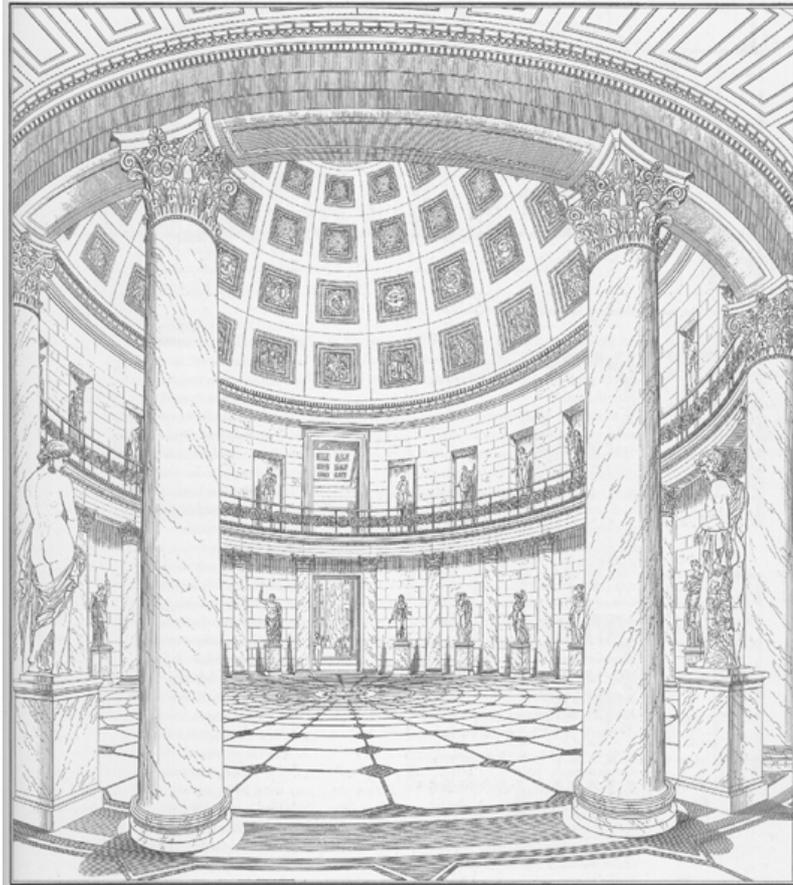


figura 61: Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlín. Perspectiva de la rotonda

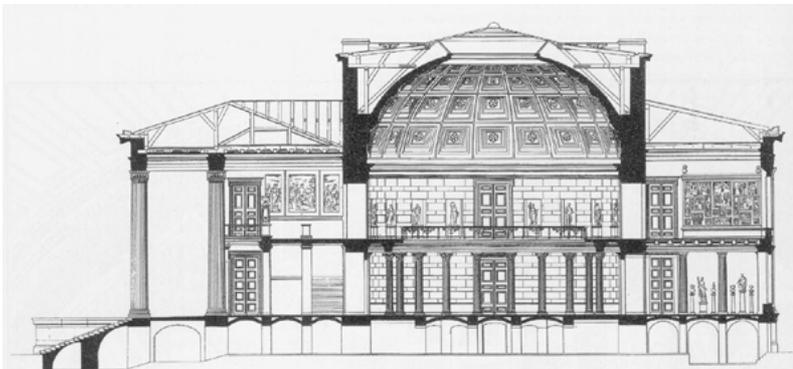
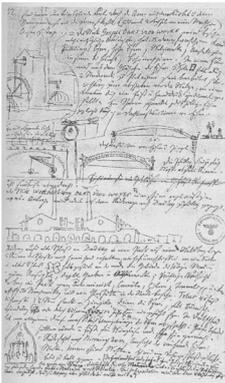


figura 62: Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlín. Sección por la rotonda



figuras 63 y 64: Karl Friedrich Schinkel. Apuntes del cuaderno de viaje. Londres 1826

La segunda etiqueta que recibe el arquitecto prusiano es la de “nacional-romántico”, entre 1810 y 1815, años en los que se dedica a los proyectos de escenografía. Sus textos apuntarán hacia las teorías de Fichte sobre el pueblo y el estado. Al periodo de mayores logros profesionales en el terreno de la arquitectura monumental, Peschken lo denominará “clasicista”. Con las claras referencias a la ideología de Solger y Goethe, Schinkel desarrolla una compleja concepción de la arquitectura en base a factores formales, funcionales, sociales e históricos.

Los cinco siguientes años, - influidos precisamente por su viaje a Londres-, se identificarán como “tecnicistas”, mientras que en su última etapa “legitimista”, caracterizada por sus proyectos para el príncipe Federico Guillermo IV, parece que se distancia de las anteriores posturas para volver, con cierta resignación al romanticismo. La cita que a continuación reproducimos manifiesta la clara escisión entre los dos tipos de procedimientos que apuntan hacia una consideración conceptual de la arquitectura, y que en el arquitecto, se manifestaron a lo largo de toda su obra y su pensamiento.

(...) en la arquitectura he llegado a un punto, en el cual el elemento artístico propiamente tal debería ocupar el lugar que le corresponde en este arte, que por lo demás es y seguirá siendo un oficio científico; que en este punto, como en general en las bellas artes, será difícil aprehender y formular la esencia de una verdadera doctrina, ya que en última instancia ésta se reduce a la formación del sentimiento¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Citado en H-W KRUF, op. cit., páginas 526.



figura 65: Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlín. Vista de la columnata de acceso

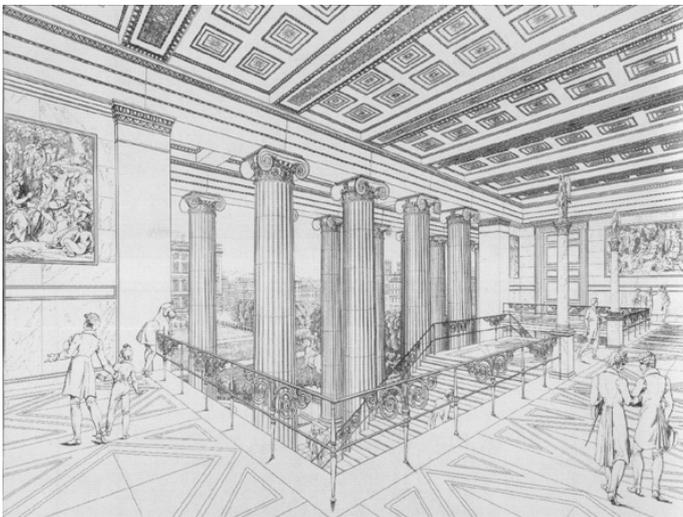


figura 66: Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlín. Perspectiva interior

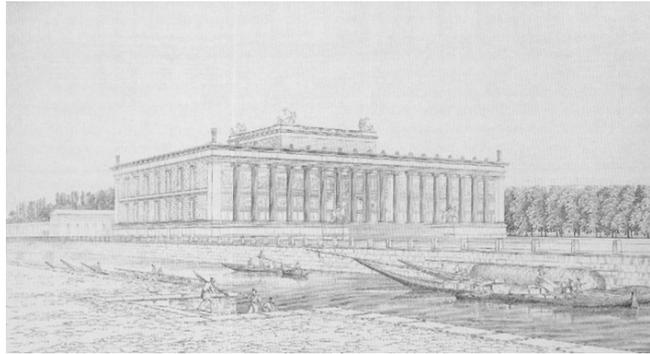


figura 67: Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlín. Perspectiva del conjunto

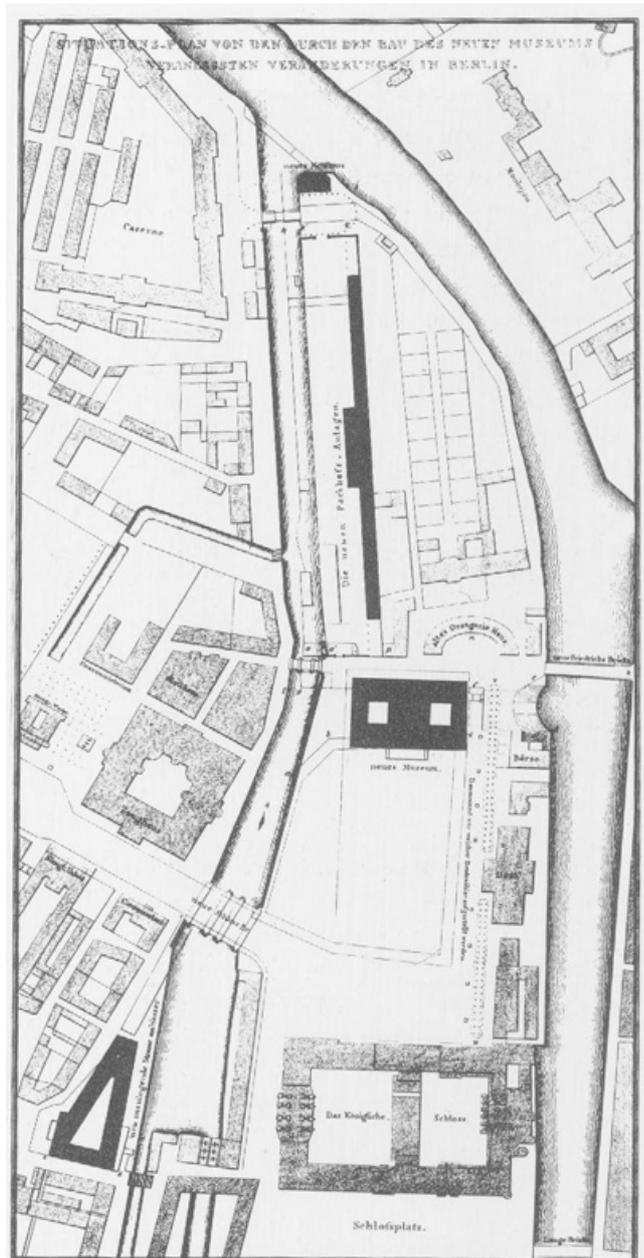


figura 68: K. F. Schinkel. Altes Museum, Berlín. Emplazamiento según proyecto

Conclusiones

Dos siglos más de teoría y práctica arquitectónica nos permiten ya vislumbrar profundos cambios con respecto al bloque anterior destinado al estudio de la tradición clásica. Y si en las anteriores conclusiones nos limitábamos a analizar el proceso evolutivo del clasicismo, ahora no sólo podremos efectuar la misma operación con la modernidad, sino que además se establecerán unas primeras comparaciones de orden mayor.

Recapitulando todo lo analizado en este segundo apartado, y recuperando las tesis ya apuntadas sobre la introducción del sujeto en el panorama ideológico, seremos capaces de observar como la dualidad sujeto/objeto es un hecho reconocido en el acto cognitivo desde los mismos arranques del siglo XVIII. Los cien primeros años del periodo estudiado se caracterizan por la constante pugna de las dos posturas más extremas, derivadas ambas del pensamiento ilustrado. Así, al conocimiento científico se opondrá otro sensible y, frente a la sustitución de las inmutables leyes del sistema clásico por otras consensuadas, de procedencia empírica, y articuladas según el pensamiento de la "nueva ciencia", se proclamarán nuevas categorías estéticas fundamentadas en reacciones fisiológicas o psicológicas. Laugier o Morris llegarán a reconocer explícitamente la existencia del innatismo dentro del más puro pensamiento cartesiano. Además, la utilidad, la conveniencia, el carácter o el gusto

conformado, se convertirán en las fuentes del saber proyectar. Boullée o Chambers, por su parte, trabajarán con herramientas bien distintas; el efectismo, la sorpresa o lo sublime serán los términos que les remitan a la experiencia del individuo. Adviértase como en los dos arquitectos franceses, el concepto de imitación como elección del repertorio formal, pero también como metáfora de las bases epistemológicas, es sustancialmente opuesto. En Laugier, la cabaña primitiva encuentra sus referencias en la naturaleza, en el cobijo del hombre y en su construcción “racional”, mientras que en Boullée, la ideación de formas regulares y puras de clara exaltación platónica se convierte en el modelo a seguir para garantizar las experiencias elegidas.

Ya en el siglo XIX, y como consecuencia de una siempre correlación entre pensamiento filosófico y teorías artísticas, el debate sobre el conocimiento intelectual o sensible quedará aparentemente apaciguado por las afirmaciones kantianas. Se admitirán ambas posibilidades cognitivas, la objetiva y la subjetiva, y las argumentaciones se desplazarán hacia sus respectivas relaciones. La consideración del sujeto, como colectivo inscrito dentro de una sociedad determinada, será el motor que impulse las diferentes ideologías con una casi identificación geográfica. A groso modo hemos visto como las preocupaciones técnicas, -funcionales, constructivas o estructurales-, se concentraban fundamentalmente en Francia, mientras que las morales, sociológicas y políticas se localizaban en Inglaterra. Las primeras estarían adscritas al pensamiento positivista, las segundas desembocarían en un materialismo histórico, pero ambas beben del convencimiento de una realidad objetivable gracias al conocimiento científico. Alemania, sin embargo, pretenderá una síntesis entre el sujeto individualizado, -respaldado por la fuerte tradición romántica-, y el colectivo social, cuya resolución estará en manos de la fórmula idealista del “espíritu de la época”.

Lógicamente los personajes estudiados no se pueden inscribir categóricamente en esta simplificación argumental y así, las más brillantes figuras de este relato se nutren de las interferencias existentes entre las diferentes líneas de pensamiento. Viollet-le-Duc, Ruskin o Riegl podrían ser objeto de estudio individualizado desde el punto de vista aquí tratado; sus bases epistemológicas beben de fuentes procedentes de diversas doctrinas. El primero mira la historia para poder aprender de ella las relaciones entre forma y construcción, establecer unos principios lógicos basados en el utilitarismo y garantizar así unos fundamentos teóricos. Pero hereda al mismo tiempo los valores morales que identifican veracidad y honestidad con el uso correcto de los elementos estructurales, y toma de las corrientes idealistas la necesidad de una exigencia espiritual superior que suponga una comunicación más elevada para el arte.

El arte es un instinto, una necesidad del espíritu que, para hacerse comprender, emplea distintas formas; pero sólo existe el Arte, así como sólo existe la Razón, así como sólo existe la Sabiduría, así como sólo existe la Pasión. El arte es una fuente única que se divide en varias direcciones.

El arte es, por lo tanto, la forma dada de pensamiento y el artista, aquél que crea esta forma, logra hacer penetrar por medio de ella, este mismo pensamiento a sus semejantes. Para el arquitecto el arte es expresión sensible, la apariencia para todos de una necesidad satisfecha¹⁵⁵.

El segundo, prioriza las condiciones sociales del momento en base a una revisión histórica, y encuentra un modelo de progreso enraizado en los valores morales. Su oposición a los argumentos estrictamente racionalistas y su adscripción parcial a los conceptos empiristas, le sitúan en un terreno vago próximo a los románticos y a los idealistas dónde la

¹⁵⁵ VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, volumen I y II. Citado en RENATO DE FUSCO, *l'idea di Architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milán 1968. Versión en castellano: *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1976, página 16.

imaginación (asociativa-penetrativa-contemplativa) tiene un valor creativo que trasciende las todas las barreras más allá de la estética o el sujeto, pero salvando al mismo tiempo los preceptos positivistas.

Alois Riegl, por su parte, representa otro modelo híbrido de formulación. Su formación profesional le da una visión histórico-científica próxima a las teorías de Semper, que contrapone rápidamente en su etapa de madurez, ante la búsqueda del significado de la obra de arte. La definición de éste sólo será posible desde la perspectiva del sujeto, y se producirá de esta manera una adscripción a las tesis formalistas de la pura-visualidad. Sin embargo la interpretación de Riegl se tiñe de idealismo, al no limitarse la visión a una investigación en términos psico-fisiológicos, sino que se le añade un contenido, aquél que “permite al sujeto convertirse en agente mediador del conocimiento sensible de la realidad”¹⁵⁶.

Como pequeño avance a las situaciones que el próximo siglo producirá, advertimos ya que cada uno de los argumentos enunciados por estos teóricos verá nacer una línea de continuidad que traspasará la frontera de los años veinte del novecientos. No en vano los apartados contenidos en el primer capítulo de nuestro próximo bloque se identificarán con el racionalismo, el desarrollo industrial o las teorías derivadas del concepto de *Einfühlung*. Pero más allá de esta línea divisoria, las referencias visuales y formales, la confianza en el papel de la técnica, o la voluntad de cambio social seguirán definiendo la arquitectura a lo largo del próximo siglo.

Observando ahora este amplio periodo desde una perspectiva más lejana, las preguntas surgen como comprobación de los cortes temporales convenidos para

¹⁵⁶ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, “Para un museo moderno: de Riegl a Giedion”. Publicado originalmente en *Oppositions* 25. 1982. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, op. cit., páginas 129 a 141.

este trabajo. Ante el nacimiento de la modernidad, ¿cómo se ha transformado el conocimiento arquitectónico desde la tradición clásica hasta el momento aquí estudiado?, y una vez asentado éste, ¿qué cambios justifican el corte entre el siglo XIX y el XX? En definitiva, ¿cuáles son a grandes rasgos las fuentes y los procedimientos que están caracterizando este periodo?

Para contestar a todas estas preguntas nos remitiremos esquemáticamente a los principios elementales de la tradición clásica. Allí veíamos cómo el saber se fundamentaba en dos variables; el concepto de mimesis y las leyes apriorísticas argumentadas según las teorías de las proporciones. De estas premisas surgían las categorías estéticas, ya que garantizaban la belleza y corrección de una obra arquitectónica, pero también con éstas se configuraba el sistema epistemológico sobre las que se apoyaba el proceso proyectual. Insistiremos una vez más en que esta base estaba definida a priori y no era argumental, sino impuesta “autoritariamente”.

La modernidad modifica no sólo la definición de estos dos conceptos sino también el trasfondo de los mismos. La razón, como “cualidad de la mente humana” permite discutir las premisas y dotarlas de sentido. El primer principio puesto en duda es el de las leyes proporcionales que otorgan la belleza. En cuanto el punto de vista del sujeto irrumpe en los juicios estéticos, esta categoría pierde sentido como hecho objetivable, y por lo tanto, también el sistema que la respalda. Las transformaciones pasan pues por remitir este concepto a los hechos empíricos y convertir el conocimiento en un a posteriori, o negar por completo la posibilidad de existencia de las propias leyes, admitiendo entonces la falta de consenso.

En el concepto de imitación, las transformaciones resultan más complejas. Ya hemos visto como en la antigüedad, la mimesis entendida por Platón como representación o

participación de las ideas, pasa al terreno estético según la acepción aristotélica, es decir, como imitación de la naturaleza, no solamente en un sentido de reproducción de sus rasgos externos, sino también como representación de aspectos del carácter, pasiones o acciones de lo existente. Posteriormente, durante el largo periodo de la tradición clásica esta definición fue sufriendo pequeñas modificaciones, -por otro lado obvias en el campo de la arquitectura que es el que peor asume de todas las artes este concepto-, y se convirtió en un principio de fidelidad a la antigüedad. (Los antiguos eran los que mejor imitaban la naturaleza, y por lo tanto había que remitirse a ellos). Durante los primeros estadios de la modernidad, los teóricos no se ocuparon en exceso de este principio; algunos la utilizaron como metáfora (véanse los ejemplos más arriba de Laugier y Boullée), otros, como Edmund Burke, declinaron cualquier tipo de investigación:

Aristóteles ha dicho tanto y de una forma tan firme en su poética de la fuerza que tiene la imitación, que hace innecesario que se diga cualquier cosa¹⁵⁷.

Pero a mediados del siglo XVIII y a lo largo del XIX, con la aparición de la historiografía y las diferentes interpretaciones históricas, los nuevos argumentos afectan otra vez al tema tratado. Alan Colquhoun llega a desarrollar una historia de las teorías arquitectónicas en base al concepto de ésta, cuyo devenir, nos advierte, esconde cambios en materia de conocimiento. Retomando la terminología del citado autor, frente a una visión tradicional de la historia como “representación de los sucesos pasados” surge otra que busca el significado de los mismos. La primera muestra un concepto de imitación basado en la repetición de los estilos, mientras que la segunda pretende “el descubrimiento de los

¹⁵⁷ EDMUND BURKE, *Indagación filosófica*, parte I, sección XVI. Citado en WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Dzieje szesciu pojec*, Varsovia 1976. Versión en castellano: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos, Madrid 1986. 7ª edición de 2002, página 309.

principios subyacentes”. Una será de orden formal, la otra de tipo conceptual, pero ambas se remitirán a la historia como fuente cognitiva, fomentando así las prácticas historicistas. Sólo una visión ahistórica podría provocar una “ruptura epistemológica” tan fuerte como para modificar formal y conceptualmente la arquitectura. Y serán las teorías formalistas las que prescindan de esta perspectiva y deriven en las diferentes visiones de vanguardia, ya en el siglo XX¹⁵⁸.

Descubrimos entonces que aquellas dos premisas que fundamentaron el conocimiento en la tradición clásica, siguieron existiendo durante la primera modernidad aún a consta de sufrir verdaderas transformaciones en su concepción, y producir cambios sustanciales de los valores cognitivos. Y señalaremos de nuevo las categorías estéticas para ser más explícitos, porque tras ellas se encuentra el conocimiento que las hace posibles. Recordemos que, con el nacimiento la estética como rama autónoma de la filosofía, sus categorías se han diversificado y adquirido mayor complejidad.

Durante la tradición clásica, la armonía, la simetría o el decoro se basaban en el cumplimiento de unas leyes, que a su vez se remitían al concepto de imitación representado por los modelos de la antigüedad. El conocimiento podía definirse entonces como a priori (sólo originado en la “razón”), y objetivo (sin referencia alguna al sujeto).

Ya en la modernidad, la conveniencia, la utilidad o el carácter, pero también la funcionalidad y la coherencia constructiva o estructural, serán términos cuyo conocimiento sea a posteriori (procedente de la experiencia con la mediación de la razón), discursivo e intersubjetivo (equiparable finalmente al objetivo, pero producido por

¹⁵⁸ ALAN COLQUHOUN, *Modernidad y tradición clásica*, op. cit. Los argumentos generales de esta tesis fueron enunciados en este mismo trabajo (véase: Introducción a la Tradición Clásica), al hilo de las distintas argumentaciones que los críticos de la arquitectura daban para justificar sus visiones históricas.

consenso entre individuos). Sin embargo, lo sublime o lo pintoresco, será propio de un saber sensible (referido exclusivamente a la experiencia) e intuitivo (sin mediación de ningún conocimiento anterior), mientras que las referencias a la conciencia o al espíritu de un pueblo nos obligarán a una síntesis compleja de todas las variables, exenta de referencias externas, y con el fin idealista de fusionar lo objetivo con lo subjetivo, y la intuición con el pensamiento.

III. DESARROLLO DE LA MODERNIDAD

Introducción

Transformaciones de la modernidad

Viene siendo ya habitual en estas introducciones una somera justificación del corte temporal provocado en la narración desde los diferentes puntos de vista estudiados, así como una introducción a la metodología y a la terminología específica del periodo analizado. En este caso, cabe pues advertir en primer lugar, que la ruptura no es, ni tan precisa ni tan brusca como la argumentada en el bloque anterior. De ahí precisamente el título de esta tercera parte, en clara alusión a una cierta continuidad, y la diversidad de razones, para separar este siglo de los dos precedentes.

Históricamente, el periodo viene marcado por los dos fuertes conflictos bélicos, -de enormes consecuencias políticas, económicas y sociales-, cuya repercusión afectó ineludiblemente al pensamiento y al arte. No resulta extraño encontrar en numerosos estudios, diversos segmentos artísticos en función de las fechas de inicio o final de las dos guerras mundiales: el periodo de entreguerras es un "clásico" en los libros dedicados a esta materia, y el equivalente a la segunda mitad del siglo es objeto de numerosas controversias. Pero no existe un acuerdo mayoritario sobre el inicio del fragmento que debiera finalizar a mediados de la segunda década del novecientos.

En el caso concreto de la arquitectura, la aproximación más consensuada es la que viene respaldada por el agotamiento del marco historicista y la renovación de orden formal, y técnico. Las fechas aproximadas se situarían en la última década del siglo anterior, cuando unánimemente la teoría y práctica arquitectónica van atenuando sus referencias estilísticas y generando, por lo tanto, un repertorio renovado¹. Como ya adelantábamos en anteriores conclusiones, estas visiones ahistóricas, serán las que desencadenen los movimientos vanguardistas, y su fase de gestación será aquí tratada en clara continuidad con los epígrafes analizados en el siglo XIX.

Además de los dos capítulos resultantes de esta reflexión, – “herencia del siglo XIX”, y “vanguardias arquitectónicas”–, otros dos más cerrarán los análisis del siglo XX. Con una interpretación cronológica más o menos ortodoxa, éstos se corresponderán con dos periodos de singular importancia en la historia de la arquitectura de la modernidad, precisamente por significar su cumbre y su “desmoronamiento” respectivamente. En el primer caso nos estamos refiriendo a la “Pujanza de la modernidad”, título que Pere Hereu, Josep Maria Montaner y Jordi Oliveras² adoptan para sustituir intencionadamente al “Movimiento Moderno”, o al aún más ambiguo término “Estilo Internacional”. Aquí sin embargo, se ha preferido optar por una visión más individualizada donde los personajes principales, y no sus características globales, se convierten en los protagonistas de la historia. Los textos englobados bajo la denominación “El periodo de los maestros: poéticas personalizadas” responden a los análisis de síntesis y reflexiones heterodoxas de algunas figuras sobresalientes de mediados de siglo. Fue en base a estos

¹ LEONARDO BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Roma y Bari, 1985. Versión en castellano: *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974. 6ª edición de 1990, página 277.

² Nos estamos refiriendo a las clasificaciones bajo las que se engloban los textos recopilados de la obra: PERE HEREU, JOSEP MARIA MONTANER, JORDI OLIVERAS, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Editorial Nerea, Madrid 1994. 2ª edición de 1999.

perfiles, sobre los que posteriormente se ha pretendido construir una imagen general y, por lo tanto, susceptible con mayor facilidad, de ser ensalzada o atacada.

En el segundo caso, y respondiendo a esta última postura, el presente trabajo se cerrará con el polémico título de “posmodernidad”. Y aunque en este bloque, la discusión terminológica se acomete en cada una de las introducciones de los diferentes capítulos, bien debemos advertir, que fuertes discusiones filosóficas y epistemológicas respaldan hoy en día, no las consecuencias en la práctica arquitectónica, pero sí la base de los planteamientos teóricos. Consecuentemente, se ha considerado oportuno cerrar esta revisión en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, ya que la respuesta al interrogante suscitado desde la supuesta crisis de la modernidad, deja abierta las discusiones sobre la propia interpretación del momento actual.

Por otro lado, una paralela revisión del pensamiento filosófico del siglo XX, evidentemente simplificada ya desde su planteamiento, nos obligaría a mirar hacia los tres focos que José Ferrater Mora señaló ya en la década de los sesenta y setenta. Los tres “imperios filosóficos” se corresponderían con los anglo-americanos o “científicos”, los europeos o “humanistas” y los rusos, con preocupaciones de carácter social. Jordi Sales i Coderch señala la inmensidad de inconvenientes que puede tener ese esquema pero también “la capacidad de clarificación que se deriva de su sencillez”³.

Un acercamiento al primer grupo nos llevaría a las doctrinas mantenidas por los protagonistas del Círculo de Viena, cuyas ideas se convirtieron en principales promotoras del

³ AA. VV., *Breu història de la filosofia. Les grans etapes del pensament filosòfic*, Columna Edicions, S.A., Barcelona 1987. 2ª edición de 1995. El esquema argumental que a continuación se expone es deudor del capítulo 9 de la obra referenciada y de los argumentos expuestos en ANTONI MARTÍNEZ RIU, JORDI CORTÉS MORATÓ, *Diccionario de filosofía Herder en CD-ROM*, Editorial Herder S.A., Barcelona 1991.

positivismo lógico. Influidos por el logicismo de Russell, y las ideas del *Tractatus* de Wittgenstein sobre la demarcación entre ciencia y filosofía, sus rasgos fundamentales fueron la defensa de una visión científica del mundo, y el empleo del análisis lógico aplicado a la misma filosofía, junto con la impugnación de la posibilidad de la metafísica en contra de los restos del idealismo alemán. Tras la disolución del grupo previa a la segunda guerra mundial, sus tesis se expandieron por diversos países gracias a la labor de filósofos ingleses y americanos como Willard Orman Quine, y Alfred Jules Ayer.

La fenomenología de Edmund Husserl bien podría inaugurar el apelativo de “humanistas” según el guión adoptado. Coincidente en ciertos aspectos con las premisas positivistas, y centrándose en la gnoseología teórica como tarea principal de reforma filosófica, su orientación más clásica responde a la “fenomenología trascendental”, o método que permite describir el sentido de las cosas viviéndolas como fenómenos de conciencia. Se concibe como una tarea de clarificación para poder llegar “a las cosas mismas” partiendo de la propia subjetividad, en cuanto las cosas se experimentan primariamente como hechos de conciencia, con la intencionalidad como característica fundamental. No se trata de una descripción empírica o meramente psicológica, sino trascendental, esto es, constitutiva del conocimiento de lo experimentado, porque se funda en los rasgos esenciales de lo que aparece a la conciencia. Mediante el análisis fenomenológico, Husserl cree hallar los conceptos que fundamentan a priori los diversos ámbitos científicos. Sin embargo, lejos de constituirse este pensamiento como una doctrina, sería más correcto aludir a reflexiones cercanas al mismo, y así, con ciertas divergencias, se pueden encontrar “momentos fenomenológicos” en autores tan variados como Heidegger en Alemania, Sartre, Merleau-Ponty y Ricoeur en Francia, o Banfi en Italia.

Los contenidos teóricos de Marx y Engels, por su parte, dan lugar a una diversidad de doctrinas, que podemos englobar bajo el término general de marxismos. Éstos, siguiendo los acontecimientos históricos concretos, evolucionarán, en el finalmente denominado marxismo “occidental” desarrollado por la Escuela de Frankfurt, cuyas concepciones se incorporaron principalmente a las distintas ciencias sociales. De sus primeros componentes, Theodor Adorno, Erich Fromm, y Herbert Marcuse, surgió la llamada “teoría crítica” que pretendía, desde un renovado interés por una interpretación filosófica hegeliana de Marx, revigorar la teoría marxista como crítica a la sociedad capitalista, a la que pronto se añadieron las teorías de Freud aplicadas a la sociedad. Posteriormente, y con la llegada de Hitler al poder, se produjo un desplazamiento físico de los personajes a Estados Unidos, pero también un cambio de postura de los mismos. Aparece una clara falta de confianza en las posibilidades de la clase obrera como clase revolucionaria, y se insiste en la crítica a la razón instrumental, culpable de la dominación tecnológica y del distanciamiento entre hombre y naturaleza. Tras la segunda guerra mundial, los principales planteamientos se difundirán lenta y ampliamente por Alemania, y en los años sesenta, tendrá lugar la llamada “disputa del positivismo”, en torno a la lógica de las ciencias sociales, entre Adorno y Popper, y Habermas y Hans Albert. En Francia las deudas con el marxismo se manifestarán en la obra de Lefebvre, de manera más compleja en el existencialismo francés de Sartre, y posteriormente en la tendencia estructuralista de Althusser.

Centrándonos, por último, en el terreno epistemológico, podríamos enunciar que el siglo XX es sin duda el del conocimiento científico, pero también, como Vicente Sanfélix⁴ señala, el espacio temporal que soporta más críticas, -él habla incluso de crisis en las últimas décadas-,

⁴ VICENTE SANFÉLIX, *Mente y conocimiento*, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid 2003.

referentes al cuerpo disciplinar de la teoría del conocimiento. Si, como ya hemos señalado en otras ocasiones, la gnoseología es fruto del giro subjetivo que sufre la metafísica con Descartes, convirtiéndose aquella en el objeto de las primeras causas y principios, a partir del *Tractatus* de Wittgenstein, se relegará “la teoría del conocimiento a la periferia del terreno filosófico” y desde entonces, esta disciplina no gozará de mucho reconocimiento⁵.

Sin tratar de adelantarnos a lo que será objeto de análisis en los siguientes capítulos, podremos esbozar los cambios sufridos tras dos largos siglos de pensamiento gnoseológico moderno. La epistemología se irá nutriendo también de otros campos afines a la filosofía⁶, y el mero progreso científico dejará cien años después a Kant y su filosofía trascendental, desacreditados, alzándose el neopositivismo como filosofía de la ciencia universal. El conocimiento se entenderá como lógica aplicada y se pretenderá aplicar el método científico en su análisis. El agotamiento de esta postura, debido a su limitación a las proposiciones analíticas y a la verificación de los enunciados empíricos, dará paso a la pluralidad de las relaciones entre conocimiento y lenguaje.

Por último la sociología y la psicología colaborarán tangentemente en los problemas del conocimiento y sus aportaciones fundamentales, -el impacto de los condicionantes sociales, el contexto social que determina al sujeto, o los factores psicológicos que condicionan la recepción de un estímulo perceptual-, participarán de los argumentos de esta disciplina filosófica.

⁵ *Ibid.*, página 50.

⁶ SERGIO RÁBADE, *Teoría del conocimiento*, Ediciones Akal, S.A., Madrid 1995. 2ª edición de 1998. Véase capítulo 1.2. “Perspectivas actuales del problema del conocimiento”.

La herencia del siglo XIX

Los caminos hacia la abstracción

Como muchos historiadores puntualizan en sus escritos, los siglos no comienzan o finalizan prácticamente nunca en su año correspondiente, si el análisis que se hace de ellos no es el netamente numérico. Por ello, tal vez este fragmento temporal, -aproximadamente desde comienzos de siglo hasta la primera Guerra Mundial-, podría quedar englobado dentro del siglo XIX. Sin embargo, existen ciertas características de las últimas líneas apuntadas sobre el pensamiento y la arquitectura que hacen que bien puedan diferenciarse de las tesis anteriormente expuestas.

En primer lugar podríamos hablar del grado de mestizaje que se está dando en el bagaje cultural de los principales protagonistas de este periodo. Las comunicaciones e interferencias entre los diferentes ámbitos intelectuales son cada vez más fluidas, y resulta obvio considerar un amplio conocimiento del panorama genérico que ofrecen las variadas interpretaciones teóricas por parte de los diferentes autores. Por otro lado, existe una tendencia generalizada a englobar todas las manifestaciones del arte bajo una misma concepción, de manera que las finalidades de la pintura, el diseño industrial, la arquitectura... no son sólo coincidentes, sino también lugar de encuentro y de mutuas influencias. Los intercambios entre los campos artísticos, y de éstos con

las líneas de pensamiento son un hecho a constatar desde los comienzos del siglo XX hasta nuestros días.

Desde este punto de vista, tal vez una primera lectura de estos años resulte un tanto simplista, por no reconocer en ella más que la suma de unas concepciones arquitectónicas bajo las cuales se esconden unos argumentos fruto del desarrollo de los últimos dos siglos. Sin embargo, sólo cuando se descubren los cambios que se avecinan, se advierte conscientemente la importancia del siguiente factor: la “abstracción formal”, cuya teoría se gestará en este periodo, evolucionará y se instalará plácidamente en el segundo cuarto de siglo dentro del terreno de las artes y la arquitectura, convirtiéndose en un hecho plenamente asumido.

El término abstracción, sin el adjetivo “formal”, ha sido ya utilizado a lo largo de este trabajo sin sentir la necesidad de una definición exhaustiva. Es evidente, que su uso hasta el momento se ha limitado a su acepción dentro del pensamiento racional, como operación mental que tiene por objeto separar una característica, esencial o accidental, que no existe independientemente del todo del que se ha aislado. De esta manera, el proceso permite pasar de las individualidades a lo colectivo, extrayendo de las primeras las características en común. Se trata de un ejercicio cognitivo en el que el resultado es el concepto o la idea en un sentido genérico⁷.

De hecho, tal es el sentido etimológico del término: del latín *abstractio*, de *abstrahere*, que significa “separar”, “poner aparte”, “sacar”, y procedente del griego *aphairesis*, término que Aristóteles introdujo en el lenguaje filosófico. En este contexto, la abstracción se ha utilizado desde el citado filósofo griego hasta Locke como proceso para pasar de la

⁷ Para una evolución histórica del término “abstracción”, véase JACOBO MUÑOZ y JULIÁN VELARDE, *Compendio de epistemología*, Editorial Trotta, S.A., Madrid 2000, páginas 18 a 22.

experiencia sensible a la formulación de conceptos universales, en clara oposición a la inducción como herramienta de conocimiento de la realidad.

Por transposición directa de esta definición, “abstracción formal”⁸ se entenderá como la extracción de unas características comunes de la forma de los objetos con independencia de otras cualidades individuales de éstos. Este proceso, común en el arte desde su nacimiento, se convertirá en un fin en el siglo XX, y existirá por lo tanto una renuncia explícita al objeto en sí, que romperá definitivamente con la idea de mimesis de la tradición clásica. Concretamente la arquitectura, casi siempre a rueda de las demás manifestaciones artísticas, aceptará de buen gusto este nuevo objetivo, precisamente por haber sido desde sus orígenes la menos identificada con el proceso imitativo de la naturaleza⁹.

Volviendo al momento que nos ocupa, como fase preparatoria hacia estos acontecimientos, veremos a continuación cómo los caminos que conducen a este fenómeno son variados en su procedencia y enlazan perfectamente con lo analizado en el bloque anterior. Así, a la abstracción formal se llegará desde los diferentes racionalismos arquitectónicos, desde la consecuencia lógica de un nuevo planteamiento sobre los medios de producción, o desde la estética psicologista en un proceso de depuración. Esta confluencia no será de ningún modo casual e irá siempre acompañada de un pensamiento filosófico deudor de los acelerados acontecimientos políticos y sociales de este siglo.

⁸ Existe un antecedente en el tema de la abstracción formal que nos remite al pensamiento escolástico. Éste se interpreta como fase intermedia hacia la captación total de la esencia de la realidad, y por lo tanto se separa del concepto aquí explicado. Así la filosofía medieval distingue dos clases de abstracción: la formal, que abstrae una perfección o característica de un individuo concreto, -la belleza a partir de un cuerpo bello-, y la total, que abstrae la naturaleza o esencia de algo físico de la totalidad de las cosas.

⁹ JUAN CALDUCH CERVERA, *Temas de composición arquitectónica, Número 5: Forma y percepción*. Editorial Club Universitario, Alicante 2001.

Las derivaciones del racionalismo estructural

La evolución histórica del racionalismo funcional y estructural desarrollado fundamentalmente en Francia durante los últimos dos siglos, tiene en los primeros decenios del siglo XX una importante continuidad, que funcionará de enlace con los argumentos teóricos principales posteriores a la primera Guerra Mundial. Las obras de Perret en el país galo, y de Berlage en Holanda, son prueba de ello y manifiestan ambas una preocupación por el sentido de los materiales y la determinación de su propio uso.

En el primer caso, nos encontramos con un alumno todavía proveniente de la importante tradición académica, la *École des Beaux Arts*. Discípulo de Guadet, Auguste Perret dejó los estudios alrededor de 1897 para entrar a trabajar en la empresa constructora familiar, y este cambio de rumbo le facilitó una doble orientación en su formación académica y personal. Sabemos que consultaba la obra de Choisy, *Histoire de la Architecture*, y que simpatizaba no sólo con la visión determinista de la historia, donde los estilos surgían como consecuencia lógica de las técnicas constructivas, sino también con la preferencia por el sistema arcaico de origen griego. Por otro lado, estaba adscrito a la cultura simbolista de París, heredada de la *belle époque* y tendente a enfatizar cierta nostalgia por la antigüedad mitológica o por la imaginería floral. Su práctica profesional le encaminó, además, hacia un nuevo material recientemente aparecido

en el mercado: el uso del hormigón armado, -cuyo sistema constructivo consultó en *Le béton armé et ses applications*¹⁰-, fue el motor de arranque para materializar una arquitectura de claras aspiraciones teóricas. Es importante resaltar que, mientras Viollet-le-Duc dibujó ciertas combinaciones de hierro y ladrillo, como ideales representativos de la incorporación de nuevos materiales en clara idoneidad con su comportamiento estructural pero sin un respaldo técnico experimentado, Perret jugó con la ventaja de utilizar un sistema ya en uso en aquel momento por parte de los ingenieros y constructores.

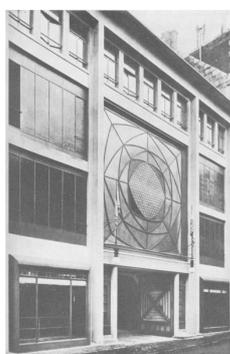


figura 1: Auguste Perret.
Garaje Ponthieu, París 1905

Si bien los escritos de Perret se reducen a alguna que otra incursión en publicaciones periódicas y otros textos no recopilados hasta mediados de siglo¹¹, las citas recogidas por los críticos muestran claramente la voluntad de compatibilizar el nuevo material con la estética racionalista de sus maestros. La coherencia estructural y un clasicismo ya muy geometrizado y simplificado serán las principales características de su obra. Recordaremos aquí el conocido comentario sobre su garaje de la Rue de Ponthieu, -“El primer intento en el mundo de utilización del hormigón armado con valores estéticos”-, y la composición estrictamente proporcionada de la fachada del mismo¹², para verificar el calificativo de “clasicista de transición” o “racionalista clásico” que los historiadores le otorgan. Pero independientemente de estas etiquetas, es evidente que el papel de Perret en el desarrollo histórico del siglo XX es de vital importancia. En este caso, la síntesis de una formación previa con los conocimientos otorgados por la experiencia

¹⁰ Obra de Paul Christophe sobre el sistema de Hennebique, editada por primera vez en 1902.

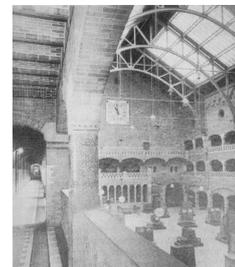
¹¹ Nos referimos a la obra *Contribution à une théorie de l'architecture*, editada en París en 1952.

¹² Hitchcock establece una analogía completa de esta fachada con los parámetros clásicos de composición. Las ventanas superiores equivaldrían a un friso y la losa de remate podría asemejarse a una cornisa. HENRY-RUSELL HITCHCOK, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, 1958. Versión en castellano: *Arquitectura: siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid 1985, páginas 448 y 449.

de la puesta en práctica de un nuevo material, se suman y se reorganizan para dar sentido teórico a una ejecución específica. Obsérvese, a modo de ejemplo, la heterogénea mezcla de los conceptos, -estudiados en el bloque anterior-, en el prólogo al primer volumen de la edición periódica *L'architecture Vivante* en 1923:

*La arquitectura viviente es la que expresa con fidelidad su época. Trataremos de buscarla en todos los dominios de la construcción, seleccionaremos obras que, estrictamente subordinadas a su utilización y realización mediante el uso prudente del material, alcancen la belleza mediante la distribución y proporciones armoniosas de los elementos necesarios que las componen*¹³.

Hendrik Petrus Berlage es otro de los personajes que hereda el racionalismo novecentista y lo reformula según sus propias influencias. En este caso, el arquitecto holandés que realizó sus estudios en Zúrich, contactó con los discípulos de Semper, pero también fue un ávido lector de los textos de Viollet-Le-Duc¹⁴. Holanda forma parte de los países europeos donde el neogótico tiene un significado nacionalista y de progreso frente al neoclasicismo que se identifica con su carácter conservador. Sus escritos más conocidos son una serie de conferencias publicadas en alemán, que recogen sus ideales arquitectónicos enfatizando la construcción sobria y verdadera, y el orden geométrico. De convicciones socialistas, Berlage considera que las concepciones subjetivistas tienen que rendirse ante una nueva “construcción sujeta a la razón” como expresión de un “nuevo sentimiento universal, de igualdad social de todos los hombres” para conseguir que la colectividad venza a las individualidades.



Hendrik Petrus Berlage.
Bolsa de Ámsterdam.
1897-1903

figura 2: Boceto del segundo proyecto
figura 3: Proyecto construido. Exterior
figura 4: Interior

¹³ Citado en REYNER BANHAM, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres 1960. Versión en castellano: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1977, página 50.

¹⁴ Berlage (1856-1934) estudió en la Eidgenössische Technische Hochschule (Escuela Politécnica de Zúrich) a finales de la década de 1870. Allí conoció a Manfred Semper, hijo de Gottfried, y a otros discípulos suyos. De regreso a Holanda en 1881, realizó las primeras prácticas profesionales asociado al arquitecto a P.J.H. Cuijpers, admirador y discípulo de Viollet-Le-Duc.

Estos ideales se dieron a conocer tras finalizar el arquitecto su famosa obra de Ámsterdam. Los escritos, publicados en 1905 y 1908¹⁵, sintetizaban los argumentos teóricos que Berlage había utilizado en su edificio de la Bolsa, proyecto de larga duración con más de cuatro versiones diferentes, y sometido gradualmente a un proceso de corrección y depuración. La obsesión por el papel esencial de la fábrica de ladrillo, el empleo de los diversos materiales según su función estructural y la coherencia formal del conjunto, así lo demuestran. Tal y como Frampton recoge de Banham, los tres puntos a destacar son “la primacía del espacio, la importancia de los muros como creadores de formas y la necesidad de una proporción sistemática”¹⁶.

En Berlage nos encontramos como en Perret, con una síntesis de exposiciones teóricas del siglo anterior que funcionan como rótula de articulación con los años venideros. Por un lado se recogen las aspiraciones morales de Ruskin, y se dirigen hacia una voluntad de objetivación en la metodología, por otro se racionaliza el lenguaje de los materiales mediante la geometrización y la reducción del componente plástico. Este camino, todavía a mitad recorrer, pasará por “reorganizar los instrumentos ofrecidos por la tradición corriente, someterlos a un análisis riguroso, fundar las opciones subjetivas en una serie de consideraciones objetivas y enmarcarlas en una sucesión racional de etapas”¹⁷.

¹⁵ *Gedanken über den Stil in der Baukunst*, 1905 (*Pensamientos sobre el estilo en el arte de construir*), y *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, 1908 (*Principios y desarrollo de la arquitectura*). A estas publicaciones, habría que añadir una última en 1910, *Kunst en Maatschappij* (Arte y sociedad), en la que el arquitecto se reveló con más claridad en el compromiso sociopolítico arriba mencionado.

¹⁶ Véanse KENNETH FRAMPTON, *Modern Architecture: A Critical History*, Londres 1980. Versión en castellano: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1993. 10ª edición de 2000, página 71, y R. BANHAM, op. cit., página 138.

¹⁷ L. BENEVOLO, op. cit., página 339.

De la conciencia nacional al desarrollo industrial

En Alemania, país que en el siglo anterior había sido cuna de los debates más ardientes sobre la búsqueda del estilo como símbolo de una arquitectura nacional, los desarrollos políticos, sociales y económicos seguirán influyendo en la evolución de los procesos artísticos. La industrialización y las distintas fases de mecanización en la producción, aún siendo fenómenos crecientes, no acababan de encontrar su reflejo en el terreno del arte, y la afirmación de Semper, con motivo de su visita a la exposición de Londres de 1851, "Tenemos artistas, pero no un verdadero arte", enunciaba todavía un problema por resolver.

Una decisión fundamental para el devenir arquitectónico de este país, fue la actitud de los críticos tras la dimisión de Bismarck en los últimos años del siglo XIX. Si Alemania quería competir en el mercado mundial, era necesaria una mejora sustancial en el diseño de la artesanía y de la industria. Un estado sin fuentes económicas de materiales, y sin salida fácil para las mercancías baratas, podría entrar sin embargo en el comercio internacional ofreciendo productos de excelente calidad¹⁸. Estos argumentos, no exentos de tintes nacionalistas, fueron recogidos por Friedrich Naumann y Hermann Muthesuis, considerados padres ideológicos de la futura asociación del Deutscher Werkbund. El primero,

¹⁸ K. FRAMPTON, op. cit., página 112.

político demócrata social-cristiano, se encargó de identificar las anteriores afirmaciones con el desarrollo de un pueblo que buscara la revitalización de su propia cultura. El segundo, arquitecto, fue enviado a Inglaterra para estudiar la situación de aquel país. Y de esta manera, se produjo un cruce de intenciones entre las derivadas del movimiento Arts and Crafts, y la asunción de un desarrollo industrial incipiente. Los ideales utópico-sociales ingleses se reconvirtieron en Alemania en planteamientos prácticos y político-económicos.

Como consecuencia de la estancia de Muthesius en Londres, éste publicó tres obras dedicadas exclusivamente a la descripción de la arquitectura inglesa de finales del siglo XIX¹⁹, que posteriormente fueron recibidas con agrado en Alemania. El fin de los escritos era difundir el pensamiento de Ruskin y Morris, alabar la objetividad de la arquitectura doméstica inglesa, -que no contaba según el autor con grandes pretensiones ni excesos de ornamentación-, e incitar no a la imitación, -puesto que las condiciones geográficas y climáticas eran diferentes-, pero sí a la introducción de los planteamientos intelectuales subyacentes.

Pocos años después fue el propio Muthesius el que formuló explícitamente las voluntades programáticas que finalizarían con la fundación del Werkbund. En su conferencia de 1907 en la Escuela Superior de Comercio de Berlín bajo el título *Die Bedeutung des Kunstgewerbes (La importancia de las artes industriales)*, se abogó por las artes industriales con fines educativos y sociales, y por la producción de objetos artísticos que satisficieran las necesidades del momento.

Si se quiere responder a las necesidades de una época, en primer lugar se ha de responder a las necesidades

¹⁹ Muthesius (1861-1927) difundió sus experiencias inglesas a través de las revistas alemanas, y de sus tres obras *Die englische Baukunst der Gegenwart* (1900-1903), *Die neue kirchliche Baukunst in England* (1901), y *Das englische Haus* (1904-1905).

*individuales de cada objeto. De este modo, la meta principal de las artes industriales modernas consiste en definir claramente la finalidad de cada objeto y desarrollar la forma sobre la base de esta finalidad. Tan pronto como el sentido se sustrajo a la imitación exterior del arte antiguo, tan pronto como la realidad fue aprehendida, se sumaron otras exigencias. Cada material presenta sus propias condiciones de manipulación (...)*²⁰.

Con este espíritu se funda ese mismo año la Deutscher Werkbund, corporación difusa de artistas, artesanos e industriales, que combinaban planteamientos nacionales, económicos y artísticos, encaminados a promover el diseño industrial y la educación artesanal. Entre la lista de los artistas adscritos desde su fundación y otros colaboradores posteriores, nos podemos encontrar con Peter Behrens, Walter Gropius, Joseph Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Bruno Taut, o Henry van de Velde. Lógicamente, el devenir de este grupo heterogéneo, no fue siempre un camino fácil. Todos los historiadores recogen como muestra significativa los enfrentamientos personales entre Muthesius y Van de Velde debidos a la voluntad de tipificación de los objetos arquitectónicos o la creencia en la individualidad de los artistas, respectivamente.

En realidad, bajo esta pugna se escondían diferencias sustanciales de pensamiento. Detengámonos en primer lugar en Muthesius²¹, ya que en él residía el espíritu principal del Werkbund. En la última frase del párrafo anterior, se ha utilizado la expresión “objetos arquitectónicos” con una intención destacada, ya que por éstos, se entendía prácticamente cualquier tipo de producción. Tal y como

²⁰ Extracto de la conferencia arriba mencionada. Citado en HANNO-WALTER KRUF, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich 1985. Versión en castellano: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Alianza Editorial S.A., Madrid 1990, página 634.

²¹ Debido a la clasificación según “líneas de pensamiento” que estamos llevando en este capítulo, algunos de los autores aquí citados aparecerán analizados en otros epígrafes. Así, para Peter Behrens y Van de Velde, véase el apartado siguiente “Las ramificaciones del concepto de Einfühlung”. En el caso de Walter Gropius, su principal aportación teórica se corresponde cronológicamente con el capítulo “Walter Gropius y la Bauhaus”.

señala Peter Collins, el arquitecto estaba influido tanto por el citado movimiento *Arts and Crafts*, -donde el diseño de una silla podía igualar en importancia al de un edificio-, como por la creencia de que la arquitectura podía ser la madre de todas las artes. El crítico británico alude a la influencia que pudo tener la lectura del último capítulo de la *Crítica de la razón pura* de Kant, titulado “Arquitectónica de la razón pura”, donde el filósofo se remitía a un sistema complejo de componentes racionalmente unidos de las ideas abstractas²². En cualquier caso, sí es cierto que se intentó fundamentar una “cultura arquitectónica” sobre la que se apoyase la absoluta totalidad de la producción industrial. Y ésta se identificó rápidamente con la denominación de *reine Zweckkunst* (Arte funcional puro). Y así, se establecía una división, de momento sólo en los métodos prácticos, entre la norma y la forma, o entre el tipo y la individualidad, que posteriormente repercutiría en los planteamientos teóricos. Esta idea de normalización ensalzó la forma abstracta como base estética de una producción industrial.

Todos estos argumentos aparecieron reflejados en el discurso pronunciado por el mismo Muthesius en el congreso del Werkbund de 1911, que bajo el tema general de “La espiritualización de la producción alemana”, debatía en realidad las cuestiones entre tipo o individualidad, aquí mencionadas. El propio desarrollo de la organización en los últimos cuatro años, había hecho que las cuestiones iniciales relativas a la calidad del producto industrial, derivasen hacia el complejo significado de Forma. Aludiendo a los ejemplos de los templos griegos, las termas romanas o los interiores palaciegos del siglo XVIII, y contraponiendo “lo espiritual” o “la esencia más íntima” a las “individualidades arbitrarias”, Muthesius en su discurso persigue la estandarización y homogeneización del diseño propugnando una esencia

²² PETER COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, Versión en castellano: *Los ideales de la Arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970. 5ª edición de 1998, página 271.

geométrica destilada del diseño neoclásico. Reyner Banham²³ demuestra cómo estas afirmaciones, influidas por Adolf Hildebrand o Paul Ernst, se traducen en realizaciones concretas del joven Walter Gropius o de Peter Behrens para la AEG.

El anunciado enfrentamiento con Henry van de Velde se produjo cinco años después. En el congreso de 1914, Muthesius presentó un programa de diez puntos en el que no sólo se sostenía la necesidad de crear objetos tipo, sino también la consecuente producción de éstos de manera estandarizada y seriada. Las adscripciones a los ideales de Riegl y la firme creencia en una evolución natural de la “voluntad artística”, hicieron que el arquitecto belga, respaldado por Behrens (o incluso por Gropius y Ernst), pidiese la retirada de los puntos expuestos. No obstante, las voluntades de Muthesius tuvieron una repercusión parcial debido a las presiones militares y económicas que rodearon a la primera Guerra Mundial, y aún hoy en día, la normalización dimensional a la que llegó la industria alemana tiene fuertes influencias en el resto de Europa, sobre todo en materia constructiva y tecnológica.

Los críticos hablan de una segunda fase del Werkbund tras el conflicto bélico, donde las contribuciones se dirigieron hacia las experiencias arquitectónicas de carácter social. Ni los personajes, ni los ámbitos intelectuales de procedencia, eran ya los mismos, pero sobre todo se perdió la conciencia nacional a la que alude el título de este capítulo. La situación de los distintos países europeos transcurrían por caminos paralelos tras la hecatombe de la primera Guerra Mundial, y las necesidades sociales y económicas tendían a confluir. La exposición de Stuttgart de 1927, la *Wiessenhofsiedlung*, unió las voluntades del Werkbund con la adscripción a la incipiente “internacionalización” de la arquitectura.

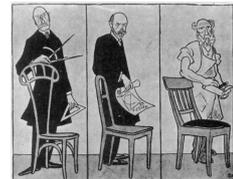


figura 5: Caricatura de K. Arnold sobre la polémica del congreso del Werkbund de 1914: Van de Velde propone la silla individual, Muthesius propone la silla tipo y el carpintero hace la silla para sentarse.

²³ R. BANHAM, op. cit., páginas 63 a 65. El discurso de Banham viene en todo momento apoyado por extractos de la conferencia de Muthesius de 1911, que demuestran también la complejidad de los matices utilizados.

Como en el capítulo anterior, asistimos pues a una reformulación de los ideales del siglo XIX, en este caso fuertemente influido por el desarrollo económico de un país. La conciencia sobre la necesidad de progreso de una nación concreta y los cambios en los modos de producción, se convierten en el motor de arranque de una voluntad totalizadora del arte que facilitará los mestizajes de conocimientos anunciados en la introducción de este capítulo. Y si en el apartado anterior la definición formal se ligaba íntimamente a los procesos constructivos derivados de los nuevos materiales, en este caso será la industrialización la que exponga el problema.

Las ramificaciones del concepto de Einfühlung

La teoría de la *Einfühlung* desarrollada a lo largo del XIX tuvo también una eminente evolución a principios del siglo siguiente, que aparece reflejada en algunas teorías arquitectónicas. Si Robert Vischer había señalado en la relación sujeto-objeto la posibilidad de convertir este último en la expresión del sentimiento vital del primero, los primeros decenios del XX transformaron el concepto de un modo mucho más genérico, aplicándolo en general al arte en clave psicológica²⁴.

Uno de los cambios sustanciales, y con claras repercusiones posteriores, se produjo cuando se adoptó un criterio radicalmente subjetivo, y se enfatizó la asociación de lo bello con los distintos grados de placer, centrándose por lo tanto en la visión individual de la experiencia particular, variable además según los cambios históricos y culturales. El resultado de este argumento será una estética relativista y activista, lleno de aspectos híbridos y complementarios.

El valor estético no consiste ya ni en el reconocimiento de una propiedad objetiva de las cosas naturales o artificiales, como en los racionalistas, ni en una simple reacción

²⁴ Sobre la evolución del concepto de *Einfühlung*, véase el segundo capítulo de la obra de RENATO DE FUSCO, *L'idea di Architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*. Milán, 1968. Versión en castellano: *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1976.

subjetiva provocada por algunas sollicitaciones del objeto, como en los empiristas, sino más bien en una acción subjetiva que deja huella de su emoción en el proceso de constitución de los objetos²⁵.

Otros investigadores de esta teoría fueron Theodor Lipps, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Adolf Hildebrand o Wilhelm Worringer, y algunos de ellos se dedicaron a estudiar la condición formal de los objetos desde el punto de vista de su expresividad. Aun bajo el riesgo de caer en unas afirmaciones excesivamente sintéticas, expondremos unos breves trazos de algunas de las características principales de las obras de estos autores.

Lipps extrajo de la idea de *Einfühlung* material suficiente para tender hacia una ciencia normativa. Así, formuló una estética espacial en la que se creaba un mecanicismo entre las formas geométricas y las reacciones psicológicas que éstas causaban. Y de esta manera se creaba un vocabulario de formas semánticas que permitían la lectura de una obra. Ya vimos en el bloque anterior cómo Riegl buscaba en su concepto de “voluntad artística” la expresión de la forma sensible. Por su parte, Wölfflin²⁶ sigue el camino marcado por Lipps y basa la interpretación psicológica en el antropomorfismo de la forma artística: la “empatía” viene determinada por las relaciones proporcionales con respecto al ser humano.

Por último, será Worringer el que empuje todos estos ideales hacia la búsqueda de la abstracción. Su particular interpretación histórica quedará segmentada por los dos tipos de reacción psicológica frente a la realidad: por un lado el hombre buscará lo bello en una relación de simpatía hacia

²⁵ G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine: une enquête*, Milán 1960. Citado en R. DE FUSCO, op. cit., página 221.

²⁶ Para un breve pero conciso resumen conceptual de la obra de Heinrich Wölfflin (1864-1945), *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, de 1915, véase LIONELLO VENTURI, *Storia della critica d'Arte*, Nueva York, 1936. Versión en castellano, *Historia de la Crítica de Arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, páginas 293 a 297.

la naturaleza que le llevará a las formas orgánicas, por otro tenderá a la perfección matemática de las formas geométricas. Estos impulsos se identificarán con las fases evolutivas de la historia humana: la tendencia a la abstracción se hallará en el hombre primitivo, “con el fin de dominar el tormento de la percepción y obtener imágenes conceptuales en lugar de las casuales imágenes perceptivas”. El organicismo será propio del arte clásico, donde el individuo tiende a identificarse con su mundo fenoménico.

La teoría de la abstracción de Worringer, expuesta en su obra *Abstraktion und Einfühlung*, fue casualmente editada en 1907, es decir, el mismo año de la fundación del Werkbund o del nombramiento de Behrens como arquitecto y diseñador de la AEG. Evidente la tendencia hacia la simplificación formal iniciada con los procesos industriales de fabricación no podrá escapar del soporte intelectual de esta ramificación del concepto de *Einfühlung*. De hecho, ya en el *Art Nouveau*, se estaban produciendo interferencias entre arte y pensamiento en este contexto, tal y como demuestra la faceta teórica de Henry van de Velde.

La larga trayectoria profesional²⁷ del arquitecto belga se respaldó en todo momento con sus reflexiones personales que en muchas ocasiones quedaron apartadas del momento arquitectónico que estaba viviendo. Así, sus primeros pasos artísticos junto a su colega Víctor Horta pronto estuvieron marcados por una postura de no adhesión a la búsqueda perenne de nuevas formas que supusiesen la simple superación de los estilos históricos. Influido por las



figuras 6 y 7: Interiores de Henry van de Velde

²⁷ Van de Velde (1863-1957), se dedicó hasta los 31 años a la pintura neoimpresionista. Cuando en 1894 empezó a interesarse por la arquitectura, se vinculó al grupo vanguardista *Les XX* (posteriormente transformado en el *Salon de la Libre Esthétique*). Su etapa profesional de mayor éxito fue la correspondiente a su vinculación a la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, y a la *Deutsche Werkbund*. Hasta su muerte a los 94 años, el arquitecto se sumó incansablemente a las sucesivas innovaciones que el siglo XX le proporcionó, aunque nunca participó activamente en ellas.

teorías de Morris, y adscrito a las ideas socialistas más radicales, Van de Velde consideró indispensable la existencia de unos principios de planificación en el arte que desempeñasen una actividad reguladora en su relación con la sociedad. Consideraba de esta manera que el diseño del entorno podía jugar un papel importante en la reforma social.

Sabía que debíamos cavar mucho más hondo; que el objetivo a conseguir era mucho más importante que la simple novedad que, por su propia naturaleza, sólo puede ser efímera. Para llegar a esto se debía empezar por apartar los obstáculos que los siglos habían acumulado en nuestro camino, contener los ataques de la fealdad y desafiar cualquier influencia capaz de corromper el gusto natural... Creía firmemente poder conseguir mis fines... en virtud de una estética fundada en la razón y, por lo tanto, inmune al capricho²⁸.

Y esta “razón de ser” de la estética, Van de Velde la encontró en la teoría del *Einfühlung*. Con el cambio de siglo, el arquitecto empezó a interesarse en las teorías del historiador vienés Alois Riegl y del psicólogo muniqués Theodor Lipps, pero sobre todo estudió detenidamente la citada obra de Worringer, *Abstracción y empatía*, encontrando rápidamente en ésta la fundamentación y síntesis de sus ideas. Es evidente que las líneas sinuosas y las formas fluidas diseñadas por Van de Velde encontraban un respaldo en el concepto de empatía, pero además, el arquitecto fue consciente de que el camino hacia la abstracción propugnado por Worringer casaba perfectamente con las relaciones por él deseadas entre arte y sociedad. Los elementos formales debían tener una justificación objetiva, bien de orden funcional, bien de orden psicológico, y su concepto de “línea-fuerza” se ajustaba perfectamente a estas dos premisas.

En una obra de arquitectura, esta ilusión de la vida se expresa mediante las inflexiones, las distintas tensiones de

²⁸ HENRY VAN DE VELDE, *Extracts from his Memoirs 1891-1901*, “Architectural Review”, septiembre de 1952. Citado en L. BENEVOLO, op. cit., página 297.

la línea que nos invitan a participar en el juego de las funciones, en el esfuerzo realizado por los elementos de una construcción al soportar, gravar, elevar o sugerir...²⁹

Una fuerte tendencia antidecorativa se empezó a manifestar en el arquitecto a partir de este momento. Llegó a diferenciar el concepto de “ornamentación”, -algo añadido a un objeto que no guarda ninguna relación con éste-, del término “ornamento”, -aquello que venía determinado por el objeto y quedaba integrado en éste-, y sus argumentos se enfatizaron drásticamente como consecuencia de un viaje efectuado en 1903 por Grecia y Oriente próximo, donde descubrió la pureza de los formas de la Antigüedad³⁰. Fue entonces cuando aceptó el cargo de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Weimar (posterior Bauhaus). Cuatro años después participaría en la fundación de la Deutsche Werkbund, y alabaría la industrialización en los procesos de fabricación con el fin de mejorar los objetos útiles a la sociedad.

Por su parte, Peter Behrens, heredero del pensamiento de Nietzsche, y adscrito al concepto de *Kunstwollen* de Riegl, se suma también a estas investigaciones formales respaldadas por las teorías de la empatía. En el anuario del Werkbund de 1914, el arquitecto definió la arquitectura como “la encarnación rítmica del espíritu del tiempo” dentro del artículo titulado *Influencia del aprovechamiento del tiempo y del espacio en el desarrollo moderno de las formas*³¹. No nos detendremos en su extensa obra construida que arranca con herencias del *Jugendstil*, se compromete socialmente con el papel representativo del arte en sus fábricas para la AEG, o tiene ciertas reminiscencias de Schinkel en sus mayores encargos no industriales, pero sí resaltaremos de su ensayo de 1908, titulado *Was ist monumentale Kunst? (¿Qué es el arte monumental?)*, su



figura 8: casa de Peter Behrens en Darmstadt. 1900



figura 9: Peter Behrens. Fábrica de la AEG, Berlín 1909

²⁹ VAN DE VELDE, *La vía sacra*, en “Casabella” n°237. Citado en R. DE FUSCO, op. cit., página 44.

³⁰ K. FRAMPTON, op. cit., página 100.

³¹ H-W KRUFFT, op. cit., página 638.

conservadora y un poco alarmante identificación del arte con “la expresión del grupo de poder dominante en cada época”³². Behrens es, para muchos críticos de la arquitectura, el personaje que materializó los ideales de Muthesius, y aportó al mismo tiempo al espíritu de la Deutsche Werkbund el concepto de “voluntad de estilo” que quería reformar y ennoblecer la vida desde arriba, llegando así a la cumbre de una “cultura industrial”.

Por último, no podemos dejar de nombrar a otro heredero de la teoría de la *Einführung* cuya obra se vio fuertemente implicada en los debates sobre la depuración de la forma y la ornamentación. En el camino hacia la abstracción, Adolf Loos escribió sin duda un capítulo importante. Sus reflexiones serán analizadas con mayor detalle en el apéndice de este trabajo.

³² K. FRAMPTON, op. cit., página 114.

La incorporación americana

Al igual que hicimos con Francia en el siglo XVI, o con Inglaterra en el XVIII, incorporaremos ahora a nuestro discurso, los Estados Unidos de América, cuya teoría arquitectónica juega ya un papel independiente de Europa a lo largo del siglo XX. La escueta vida de esta nación no mermó su capacidad para desarrollar, tras su declaración de independencia de 1776, tratados y textos que se limitaron en un principio a la adhesión o adopción de los manuales provenientes de Inglaterra. Así, durante los siglos XVIII y XIX, EE.UU. buscará crear las bases de su propia cultura, e importar las tesis clasicistas será la primera solución en su proceso de autodefinición. Thomas Jefferson y Asher Benjamín abogaron por la creación de los símbolos para la joven democracia americana y eligieron el clasicismo de orientación romana para los edificios públicos, y el palladianismo para la temática residencial. Posteriormente, una teoría más consistente será la de Horatio Greenough, cuyas concepciones estéticas adoptadas de raíces intelectuales provenientes del idealismo alemán y de una extensa formación en el ámbito italiano, definirán un nuevo estilo de arquitectura basado en las analogías “orgánicas” y los criterios funcionales del siglo XVIII francés³³. La

³³ “En el arte como en la naturaleza, el alma, el fin de una obra, jamás dejará de manifestarse en ella en la medida en que las partes estén sometidas al conjunto, y el conjunto a la función”. H. GREENOUGH, *Relative and Independent Beauty*.

repercusión de estas tesis será mínima, y la práctica continuará siendo deudora de los historicismos y eclecticismos europeos.

Ya en el último tercio del siglo XIX, y bajo la influencia de la orientación de la École des Beaux-Arts de París, se forman en Chicago unos planteamientos teóricos que permitirán el nacimiento de un rumbo autónomo. Los acontecimientos económicos y demográficos facilitan un auge constructivo que, añadido al gran incendio que devastó la ciudad en 1871, ayudan a poner en práctica una arquitectura deudora del racionalismo funcional y estructural francés. La utilización de nuevos materiales, -hierro y vidrio-, y la aparición de los rascacielos cumpliendo con las necesidades de densificación, se convierten en los nuevos símbolos deseados por los arquitectos americanos.

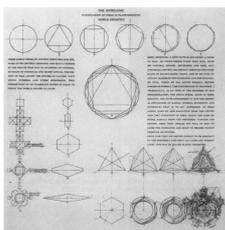


figura 10: Louis H. Sullivan, *A system of architectural ornament* (1924), Desarrollo de formas ornamentales a partir de formas geométricas básicas.



figura 11: Louis H. Sullivan, proyecto para un *setback skyscraper*

Louis H. Sullivan enlaza, en los primeros años del siglo XX, ciertos aspectos de la teoría de Greenough con sus propios ideales, y pone en la relación función-forma su mayor énfasis. Pero mientras en ésta, Sullivan no ve una correspondencia de tipo constructivo o tecnológico, sino más bien unos criterios de expresividad relativos a las necesidades humanas en cierto modo inspirados en Ruskin y Morris, su colega y asociado el arquitecto ingeniero Dankmar Adler insiste en una equivalencia directa más pragmática y moderna entre función estructural y la forma de un edificio. En este dúo profesional, fue Sullivan el que aportó una carga teórica de mayor importancia al asignarle a la arquitectura un papel representativo de origen psicológico basado en la relación entre naturaleza y efecto. El ornamento fue definido como algo equivalente al poder, resultante y expresivo del principio orgánico de función y forma, y concebido como algo postizo, sino más bien como algo individual e inherente a la materia³⁴.

³⁴ Sullivan (1856-1924), *Ornament in Architecture* (1892), *A system of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man's Powers* (1924)

El ornamento se aplica con el sentido de estar insertado o superpuesto... pero, una vez terminado, debería dar la impresión de que, como por acción de cierto efecto benefactor, hubiera surgido de la propia sustancia del material.³⁵

En su discípulo Frank Lloyd Wright todavía podemos apreciar ciertas influencias de estas concepciones, especialmente en el desarrollo de sus primeras obras. El denominado periodo de las *Prairies Houses*, coincidió con la madurez teórica del arquitecto americano, que se adscribió al concepto de “forma orgánica” de Sullivan y lo desarrolló según sus propias influencias y formación. En los primeros escritos, -la conferencia *The Art and Craft of the Machine* de 1901, o el texto introductorio de la obra publicada por Wasmuth en Berlín *Ausgeführte Bauten*-, se aprecian las influencias de Viollet-le-Duc, Ruskin, Morris y su personal análisis del movimiento Arts and Crafts inglés. Wright habla de una arquitectura vinculada a la nueva tecnología, donde exista una colaboración entre industria y artistas, y donde la “naturaleza orgánica de la máquina” libere la expresión de sí mismo en el hombre³⁶.

Vemos en Wright matices muy parecidos a los de Henry van de Velde con respecto a la línea de pensamiento que promueve la colaboración entre arte e industria. Ambos creen que esta asociación permitirá disminuir la discrepancia entre materia y concepción, salvaguardando aún así la realización de la forma individual³⁷. Por otro lado, el término “orgánico” resulta en ocasiones ambiguo, aunque generalmente haga alusión a los principios de organización libres de carácter normativo:

³⁵ LOUIS H. SULLIVAN, *The Tall Office Building Artistically Considered*, 1896. Citado en K. FRAMPTON, op. cit., página 56.

³⁶ H-W KRUF, op. cit., página 718.

³⁷ Sobre estas asociaciones existen discrepancias de interpretación en la relación arte-industria. Véase NIKOLAUS PEVSNER, *Pioneers of Modern Design*, 1936. Versión en castellano: *Pioneros del Movimiento Moderno*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1958, páginas 25 y 26, y L. BENEVOLO, op. cit., página 268.

Arquitectura orgánica quiere decir, más o menos, sociedad orgánica. Una arquitectura que se inspire en este ideal no puede reconocer las leyes impuestas por el esteticismo o por el puro gusto, por lo mismo que una sociedad orgánica debería rechazar imposiciones externas a la vida y contradictorias con la naturaleza y carácter del hombre, que ha encontrado su trabajo y el lugar donde poder ser feliz y útil, en una forma de existencia adaptada a él³⁸.

Cuando Wright se plantea el problema de la forma, habla igual con criterios racionalistas para definir la concordancia entre materia y estructura, que alude a las formas naturales del entorno que consiguen integrar la arquitectura en el paisaje. Estas dos vías de acercamiento al resultado formal están siempre presentes en las sucesivas casas realizadas entre 1893 y 1910, donde lo pintoresco y asimétrico se alterna con las líneas puras y trazas reticuladas como en los ejemplos de la casa Avery Connley o la casa Robie respectivamente³⁹.

Tal vez esta dualidad sea la que lleve a Renato De Fusco a afirmar la correspondiente comparación con las teorías de Worringer anteriormente enunciadas. El crítico considera que en las primeras obras, se están simultaneando las dos tendencias formales que históricamente han definido las reacciones psicológicas del ser humano. Las formas orgánicas y las geométricas no son más que dos puntos opuestos de su particular interpretación de la *Einführung*⁴⁰. En definitiva, Sullivan y Wright sintetizan en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, la renuncia al conformismo de los estilos históricos hasta el momento plenamente asumidos, y nos permiten asistir así al nacimiento de las experiencias individuales en el nuevo continente.

³⁸ F.LI. WRIGHT, *lo e l'architettura*. Citado en L. BENEVOLO, op. cit., página 266

³⁹ K. FRAMPTON, op. cit., página 62.

⁴⁰ R. DE FUSCO, op. cit., páginas 53 a 56.

Las “vanguardias arquitectónicas”

Ninguno de los conceptos en este trabajo analizados puede resultar tan complejo y contradictorio como el relativo a la definición de vanguardia en el terreno arquitectónico. Críticos, historiadores y eruditos de la materia discrepan incluso cuando éste es aplicado al arte en general, y las traslaciones concretas a la arquitectura son objeto de grandes controversias. Pero igual que en otras ocasiones ha ocurrido en este texto, resulta imprescindible el hecho de “dar un nombre” a unas reflexiones artísticas con unas características comunes, y por lo tanto la denominación aquí aceptada será tomada con cautela. De ahí el entrecomillado del título.

Helio Piñón⁴¹ nos advierte del papel que la vanguardia ha tomado en algunas ocasiones dentro de la historiografía de la modernidad. Su vaga definición se ha utilizado en ocasiones para adjudicarle tanto la responsabilidad de los “eslabones perdidos” en un devenir lógico de la historia, como la atribución de características dispares que la separasen del curso de los acontecimientos estéticos. Aún así, las descripciones más genéricas del término hacen rápidamente referencia a los conceptos de negación,

⁴¹ Véase el prólogo de HELIO PIÑÓN a la obra de PETER BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, 1974. Versión en castellano: *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península S.A., Barcelona 1997.

oposición y ruptura, creando así cierto paralelismo con el significado original del mismo: posicionamiento militar de los “exploradores que preceden a una armada invasora para vigilar y entrar en contacto con el enemigo”⁴². Las vanguardias hacen frente a las instituciones, niegan las tradiciones artísticas del pasado y son conscientes del presente con clara vocación de renovación, rechazan la expresión figurativa en la vía formal y pretenden romper con sus ideales cualquier regla de juego al establecer discursos teóricos de trasgresión. Como consecuencia de este enfrentamiento generalizado, otro simétrico y de idénticas características será el que reciban por parte de la sociedad y de la crítica⁴³. Y este mismo carácter dramatizado, será el utilizado para diferenciar las vanguardias del concepto de modernidad:

La vanguardia es en todo aspecto más radical que la modernidad. Menos flexible y menos tolerante de matices, es naturalmente más dogmática –tanto en el sentido de autoafirmación y, a la inversa, en el sentido de autodestrucción-. La vanguardia toma prestado prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna pero al mismo tiempo los amplía, exagerándolos, y los sitúa en los contextos más inesperados, haciendo que sean a menudo completamente irreconocibles⁴⁴.

Otra analogía que se suele llevar a cabo en los estudios existentes sobre la vanguardia, es la correspondiente relación entre la vanguardia artística y la imagen controvertida del romanticismo alemán. Tomás Maldonado⁴⁵

⁴² P. COLLINS, op. cit., página 281. La definición metafórica del término, - autoconsciente posición avanzada en política, literatura, arte, religión...-, no fue sin embargo comúnmente empleada en Francia hasta el siglo XIX.

⁴³ JOSEP MARIA MONTANER, *La modernidad superada. Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1997. 2ª edición de 1999.

⁴⁴ MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. Duke University Press, 1997. Versión en castellano a cargo de Editorial Tecnos, Madrid 1987. 2ª edición de 2003. Página 105.

⁴⁵ Véase TOMÁS MALDONADO, *Il futuro della modernità*, Milán 1987. Versión en castellano: *El futuro de la modernidad*, Ediciones Júcar, Madrid

insiste en la “voluntad de estetizar globalmente la realidad” que persiguen las vanguardias, afirmación que compara con el concepto de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que tiene su raíz en el idealismo trascendental de Schelling. La única diferencia en este objetivo, -obviamente no cumplido en ninguno de los dos casos-, sería que mientras el romanticismo quedaba englobado bajo una formulación bastante homogénea, las vanguardias sin embargo eran mucho más dispersas, y se producía una neutralización en el enfrentamiento de las diversas argumentaciones. Pero siguiendo el pensamiento de Maldonado, sí es verdad que detrás de esta voluntad totalizadora se ha querido ver una autoridad ideológica, y tal vez por ello, muchos críticos recurren a las comparaciones con la “vanguardia política”. El término, utilizado por el filósofo socialista Saint-Simon y sus discípulos más cercanos en el primer cuarto del siglo XIX, pretendía agrupar a los artistas, junto con los científicos y los industriales en la formación de una élite gobernante del estado ideal. Así el artista, a la cabeza de la política revolucionaria, cumple un doble papel: por un lado recae sobre él el honor de la prosperidad social, pero por otro, debe asumir su función didáctica y la responsabilidad de todo un programa. Las vanguardias artísticas no acabaron de simpatizar con estas relaciones de dependencia que les exigía la política revolucionaria, aunque sí se identificaron en algún momento con las ideas más radicalizadas y anarquistas de Charles Fourier, donde el fuerte elemento del individualismo se acercaba a la doctrina del arte por el arte y posteriormente del simbolismo⁴⁶.

Con estos antecedentes, resulta lógica la creencia de los artistas de vanguardia en la revolución que se podía llevar a cabo desde el arte, enfrentándose así al público general mientras disfrutaban de la estimulante libertad que otorga la

1990. Concretamente el capítulo 3, titulado “Los paradigmas de la vanguardia”.

⁴⁶ Sobre las relaciones entre vanguardia política y vanguardia cultural, véase M. CALINESCU, op. cit., página 108 a 115.

trasgresión. La inspiración política de base filosófica es latente en muchas de las características generales de las vanguardias, pero tan solo un estudio pormenorizado de las mismas nos podrá dar una visión global y más heterogénea de los acontecimientos.

La difícil traslación al terreno arquitectónico que apuntábamos en las primeras líneas de este capítulo, queda justificada con las palabras con las que Giorgio Grassi comenzaba una conferencia de 1980 titulada “Arquitectura, realidad y vanguardia”:

*En mi conferencia trataré “grosso modo” dos cosas:
1) En mi opinión, la vanguardia en cuanto tal, es en arquitectura un hecho secundario y siempre al margen de las transformaciones decisivas; por mucho que haya sido absurdamente enfatizada por la crítica militante; por mucho que haya sido tomada muy en serio.
2) Que la condición de vanguardia en arquitectura está en contradicción con la definición misma de arquitectura, es decir, con sus caracteres específicos, caracteres de los cuales no se puede prescindir en el proyecto (...)⁴⁷*

Contradicciones, como las que se apuntan en estos argumentos, son comunes en las reflexiones que los arquitectos hacen al analizar los primeros veinte años del siglo XX, sobre todo cuando en la década de los sesenta y setenta se introducía el concepto de “neovanguardia”, como consecuencia de las pretendidas crisis de la modernidad a las que se estaba asistiendo. Volveremos sobre este tema en el último capítulo, y nos centraremos de momento en los ideales teóricos y sus repercusiones en la práctica arquitectónica, localizada con etiquetas tan variadas como “futurismo”, “expresionismo”, “constructivismo”, o “neoplasticismo”, siempre heredadas de sus equivalentes pictóricas.

⁴⁷ AA. VV., *Arquitectura y ciudad: vanguardia y continuidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, Valencia 1980. Publicación con motivo del Primer Simposio de Arquitectura Ciudad de Valencia, celebrado en Valencia del 21 al 24 de Abril de 1980. Transcripción de la conferencia de GIORGIO GRASSI, páginas 47 a 58.

Futurismo

Los rápidos acontecimientos que desencadenan el futurismo se desarrollaron en Italia en apenas seis años, y se encuentran perfectamente documentados en estudios especializados⁴⁸. Nos limitaremos por lo tanto aquí a recordarlos mediante un breve resumen de los mismos, e indagaremos en sus posibles conexiones con el pensamiento filosófico y estético que los secundó.

Entre 1909, -fecha de la publicación de *Le Futurisme* en el periódico francés *Le Figaro*-, y 1914, año en el que aparece el último texto de contenido teórico, -*Manifiesto dell'architettura futurista*, firmado por el arquitecto Antonio Sant'Elia-, el panorama artístico italiano se vio fuertemente sacudido por unos ideales identificados con una voluntad de ruptura. Las once premisas fundamentales, expuestas en el primer texto citado, hablaban de la exaltación de virtudes,

⁴⁸ Un estudio en profundidad sobre el futurismo, con el que este capítulo está claramente en deuda, se puede encontrar en la obra de MARIO DE MICHELI, *La avanguardia artistica del Novecento*, Milán 1966. Versión en castellano: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial S.A., Madrid 1979. 12ª edición de 1995. Véase el capítulo 8: "Contradicciones del futurismo", así como el apéndice documental que incluye la reproducción de los textos íntegros del *Manifiesto futurista* de F.T. Marinetti, *Manifiesto de los pintores futuristas*, y *La pintura futurista: Manifiesto técnico*, ambos firmados por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini.

Para una orientación del movimiento hacia su vertiente arquitectónica, consúltese R. BANHAM, op. cit., 2ª parte dedicada a "Italia: Manifiestos y proyectos futuristas, 1909-1914". En el capítulo 10: "Sant'Elia y la arquitectura futurista" se incluye una transcripción del *Messaggio*, texto base para la posterior elaboración del *Manifiesto de la arquitectura futurista*.

bien directamente relacionadas con la “belleza de la velocidad” mecánica de los automóviles (amor al peligro, temeridad, energía o audacia), bien enfocadas a las actitudes frente a la situación política del momento (lucha, militarismo, patriotismo, glorificación de la guerra). Por último, se detallaba la postura frente al arte:

*Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo (...)
Nosotros cantaremos (...) a las locomotoras de ancho pecho que pafan en los ralles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta⁴⁹.*

Un año después, el artista Umberto Boccioni, -cabeza intelectual del movimiento-, trasladó estas ideas a las artes plásticas, y junto con los pintores Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severino, firmaron dos textos más: *Manifiesto de los pintores futuristas* y *La pintura futurista: Manifiesto técnico*. En ambos quedan de nuevo expuestas las conclusiones sintetizadas con una serie de puntos, y se advierte un claro espíritu combativo contra el arte de imitación, el formalismo y academicismo, y los ya clásicos términos “armonía” y “buen gusto”.

En 1912, el mismo Boccioni escribió el *Manifiesto técnico della scultura futurista*, y con otros dos nuevos años de diferencia Antonio Sant’Elia firmaba el *Manifiesto dell’architettura futurista*. El último escrito oficial, suscrito por casi todos los protagonistas de esta historia aparecía en 1915 bajo el título *El orgullo italiano*. Tras los acontecimientos de la primera guerra mundial, y el número de personajes fallecidos en la misma, el futurismo como vanguardia dejó de tener fuerza y perdió todo su aliento.

Sin embargo, tras esta cronología acelerada se esconden ciertas líneas de pensamiento, tal vez heterogéneas, pero

⁴⁹ F.T. MARINETTI, *Fundación y Manifiesto del futurismo*. Transcripción del texto original en M. DE MICHELI, op. cit., páginas 369 a 375.

todas encaminadas a la búsqueda de una nueva construcción no ya del arte, sino incluso de toda la realidad. Mario de Micheli propone un fundamento socio-político tanto en el nacimiento de los valores individuales que darían pie al futurismo, como en las adscripciones posteriores que, una vez ya constituidos como colectividad, el movimiento acabó secundando.

Así, los primeros protagonistas de esta historia, Marinetti y Boccioni entre otros, tenían una formación política próxima al socialismo y al anarquismo, tal y como demuestran ciertas influencias en sus primeros textos; el *Primer Manifiesto político* de 1909, o el *Programa político futurista* de 1913, fueron gratamente aceptados por los obreros de las grandes industrias y contenían declaraciones anticlericales o exigencias de igualdad de derechos entre hombre y mujeres. Pero el devenir de la historia hizo que el futurismo acabase siendo utilizado como valor propagandístico cultural del fascismo italiano, tal vez por el exceso de nacionalismo ciego y exclusivista, o tal vez por una mala y apresurada interpretación de ciertos textos de Nietzsche y la figura del superhombre. De hecho, el movimiento constructivista ruso que giró entorno a la figura del poeta Maiakovski, se opuso al devenir político de los que, por otra parte, les habían contagiado de claros impulsos y simpatías en sus primeros momentos. Tal conversión de extremos nunca fue una excepcionalidad en la historia del siglo XX, pero parece que el poder reinante los utilizó como “moneda de cambio cultural” al ofrecerles en un primer momento carta blanca para sus más libres expresiones, y posteriormente relegarlos a un ahogado papel secundario.

Pero además de esta evolución política, de una manera tal vez menos comentada, existió un trasfondo teórico artístico representado por la figura de Boccioni, -aunque no siempre secundado por el resto de los artistas futuristas-. El intuicionismo y el pragmatismo constituyeron las más directas influencias del pintor y escultor que trató en todo

momento de formular un sistema que soportase los términos relativos al activismo, al riesgo, o a la velocidad tantas veces aclamada.

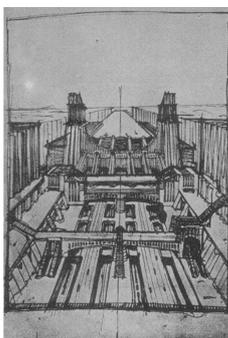
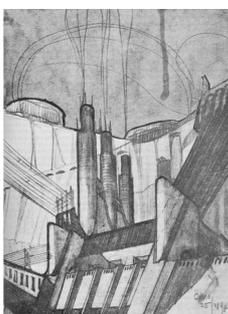
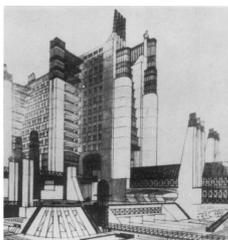
Para el primer término considerado nos remitiremos al los filósofos Henri-Louis Bergson y Benedetto Croce. El primero de ellos basa su pensamiento en el término introducido en su principal obra *La evolución creadora* de 1907: el *élan vital* (impulso vital), como concepción de una vida no reductible a meros fenómenos físicos o químicos, ni por supuesto tampoco dirigida teleológicamente. Se trata en definitiva de una vida dirigida por impulsos imprevisibles y novedosos, y cuyo cuadro contextual será su otro concepto fundamental, la *durée réelle* (duración real). La duración, como hasta ahora viene entendiéndola la vida cotidiana y la ciencia, es para Bergson una noción general de tiempo espacializado, es decir reducido a una sucesión de instantes idénticos. Sin embargo, la “duración real” será un “dato inmediato de la conciencia” (expresión que da título a su tesis doctoral), en la que no es posible la sucesión de estados, ya que toda sucesión implicaría una ubicación en el espacio. La “duración real” es por lo tanto el objeto propio de la intuición, método propio de la filosofía bergsoniana, que aspira a aprehender lo espiritual en su plenitud y pureza, de la misma manera que el intelecto es capaz de hacerlo con lo material.

Es decir, lo que nos está diciendo Bergson es que los contenidos de nuestra conciencia -sensaciones, sentimientos, pasiones, esfuerzos- se captan de un modo peculiar: aparentemente están como yuxtapuestos y diferenciados, cada uno con su singularidad y, mediante la inteligencia, los pensamos como dispuestos espacialmente. Pero, en lo profundo de la conciencia, en el yo interior, los estados de conciencia se funden y organizan en una unidad que no es espacial, sino que posee las características de la “duración real”.

En cuanto a Benedetto Croce, calificado como filósofo neoidealista, su tesis fundamental pasa por la comprensión del espíritu como lo único real, y la fragmentación de éste en cuatro momentos fundamentales distintos que se corresponden con cuatro categorías: lo estético (fantasía), lo lógico (entendimiento), lo económico (lo útil) y lo ético (moral). Los dos primeros son momentos teóricos y los dos últimos, prácticos, de modo que el espíritu lleva a cabo dos actividades básicas, el conocimiento y la acción. A cada categoría le corresponde un "opuesto" en su mismo seno (bello/feo, verdadero/falso, útil/perjudicial, bien/mal), y se deducen de éstas las cuatro partes de la filosofía según Croce: estética, lógica, económica y ética. La primera estudia el conocimiento intuitivo, que es fantasía, expresividad y sentimiento; la segunda, la estructura del espíritu en general y el concepto en particular, que concibe como un universal concreto; la tercera y la cuarta la actividad práctica del espíritu: los fines individuales (lo útil) y los fines universales (lo moral). Probablemente la filosofía de Croce no habría tenido tanta influencia sobre la teoría artística y la vida intelectual italiana, si no hubiese afirmado la autonomía del hecho estético, respecto de cualquier otra categoría. Con este enunciado, Croce estaba apoyando la intuición como método cognitivo independiente y suficiente.

Por su parte el pragmatismo, escuela filosófica surgida en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, encontrará sus tesis fundamentales en William James. Éste lo entenderá como un método que permite no sólo profundizar en las cuestiones que interesan al hombre, sino también formular una teoría de la verdad, que no llega a conocerse más que en términos de consecuencias prácticas. El sentido pragmático de verdad obliga a mirar toda cuestión, teórica o práctica, según las consecuencias que trae en el futuro, de modo que el pensamiento verdadero también es útil, y así, los estados de conciencia no serán otra cosa que los hechos de la "pura experiencia".

(...) el pragmatismo entiende el conocimiento como una función asociada a la acción humana cuyo fin no consiste tanto en representar pasivamente la realidad mediante ideas cuanto en organizar e interpretar la experiencia de modo que esa acción pueda progresar. En este sentido, el conocimiento es para los pragmatistas inseparable de la valoración, en la medida en que todo juicio incorpora en sí, no ya una pura descripción de lo real, sino diversas posibilidades de interacción práctica en ello⁵⁰.



figuras 12, 13 y 14: Antonio Sant'Elia. Dibujos para la *Città Nuova*. 1914

Tras esta síntesis de pensamientos, podemos ya comprender el porqué de las bases intelectuales sobre las que se apoya el futurismo, en su rama más profunda y teórica: las exaltaciones a la velocidad, el ímpetu de la ruptura con la tradición establecida, o el vitalismo con el que se acometen los acontecimientos bélicos. La máquina se convierte así en el reflejo de lo útil y lo práctico, y con su dinamismo permitirá interpretar la realidad desde el concepto de tiempo bergsonian. El artista busca reflejar ese "impulso vital" desde la intuición, esa forma inmediata de conocimiento que se elevará a categoría de absoluto, y que supondrá olvidar todo el saber razonado y ya establecido.

Pero lo que más nos interesa ahora es ver cómo se produce la traslación de todas estas ideas a la arquitectura futurista, y también si su máximo representante, Antonio Sant'Elia, escribió el manifiesto según la "moda" del momento, o realmente estaba comprometido con todos estos exponentes. En realidad, parece que la primera incursión del futurismo en el terreno arquitectónico se produce en Enrico Prampolini, cuyo manifiesto de comienzos de 1914 postula una arquitectura que sea expresión de un sentimiento vital con criterios generales de abstracción espacial y características dinámicas, energéticas y de constante crecimiento⁵¹. Las biografías de Sant'Elia no consiguen esclarecer la fecha exacta de la toma de contacto de éste

⁵⁰ J. MUÑOZ, J. VELARDE, *Compendio de epistemología*, op.cit., páginas 461 y 462.

⁵¹ H-W KRUF, op. cit., página 688.

con el círculo de artistas futuristas, si bien evidencian una primera etapa adscrita a influencias vienesas con obras de estilo wagneriano, no conservadas y firmadas casi siempre en colaboración con otros profesionales. En cualquier caso, su primera aparición “oficial” se produce en el cuadro de la primera exposición del grupo *Nuove Tendenze*, en la que Sant’Elia muestra sus dibujos de la *Città Nuova* y firma un texto denominado *Messagio*, que se convertirá con muy pocas modificaciones en el texto del *Manifiesto de la arquitectura futurista*. Banham⁵² parte de la demostración aceptada de la autoría de los dos textos por parte de Ugo Nebbia, compañero de Sant’Elia, pero niega que en esta información esté implícita la desvinculación del arquitecto con respecto al movimiento futurista. Enfatiza enérgicamente que éste estaba adscrito a las ideas de Marinetti y llega a acusar a Zevi de no creer esta tesis. Frampton⁵³, sin embargo, hablará sencillamente de colaboración entre ambos supuestos autores del escrito, y Benevolo⁵⁴ tampoco dudará en la adjudicación de la etiqueta de “futurista” a Sant’Elia. Pero más que una discusión sobre la catalogación de unas ideas, las dudas podrían subyacer en algo que advertíamos en el párrafo anterior; el pensamiento filosófico que se esconde tras el futurismo no es fácilmente trasladable a la arquitectura.

No hay duda de que, tanto el *Messagio* como el *Manifiesto*, tienen una estructura formal muy similar al resto de los textos ya mencionados. En el primero, existen unos párrafos de análisis crítico hacia la arquitectura heredera del pasado que acaba siendo invalidada, posteriormente se marcan los objetivos de la nueva práctica edilicia y se exaltan los nuevos materiales, los conceptos científicos, y los elementos dinámicos que actúan en ciertos programas arquitectónicos. El texto finaliza de la siguiente manera:

⁵² R. BANHAM, op. cit., página 124.

⁵³ K. FRAMPTON, op. cit., página 88.

⁵⁴ L. BENEVOLO, op. cit., página 422.

Y concluyo rechazando

- (1) La arquitectura a la moda de cualquier estilo o nación.*
- (2) La arquitectura clásicamente solemne, hierática, teatral, decorativa, monumental, graciosa o placentera.*
- (3) La conservación, reconstrucción, reproducción de monumentos antiguos.*
- (4) Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales, estáticas, graves, opresivas y absolutamente extrañas a nuestra sensibilidad.*
- (5) El uso de materiales masivos, voluminosos, duraderos y costosos, todos ellos opuestos a la complejidad de la cultura moderna y de la moderna experiencia.*

Y afirmo

- (6) Que la nueva arquitectura es la arquitectura del cálculo frío, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, el hierro, el cristal, las fibras textiles y todos aquellos sustitutos de la madera, la piedra y el ladrillo que hacen el logro de la máxima elasticidad y liviandad.*
- (7) Que la verdadera arquitectura no es, pese a ello, una árida combinación de practicismo y utilidad; por el contrario, sigue siendo arte, es decir, síntesis y expresión.*
- (8) Que la decoración, como algo superpuesto y pegado a la arquitectura, es un absurdo, y que sólo del uso y disposición de materiales crudos, desnudos y violentamente coloreados pueden surgir los valores decorativos de una arquitectura verdaderamente moderna.*
- (9) Y, por último, afirmo que así como los antiguos tomaban su inspiración de los elementos del mundo natural, también nosotros –material y espiritualmente artificiales– debemos hallar la nuestra en el nuevo mundo mecánico que hemos creado; la arquitectura debe ser la expresión más hermosa de ese mundo, la síntesis más cabal, la más eficaz integración artística⁵⁵.*

El texto del *Manifiesto* tendrá una estructura y desarrollo similar al anterior, salvo por unas líneas supuestamente añadidas por Marinetti, al principio y al final del mismo, y una sistemática sustitución del término “moderno” por “futurista”. Las ideas principales siguen siendo las mismas, y los nuevos fragmentos no hacen más que enfatizar en ellas⁵⁶.

⁵⁵ Extracto de la transcripción de R. BANHAM, op. cit., páginas 124 a 126.

⁵⁶ Transcripción completa del texto en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 164 a 167.

Con el fin de poder comentar el texto de la cita anterior con más agilidad, se le ha antepuesto a cada una de las afirmaciones un pequeño número, -no incluido en el escrito original-, que nos ayudará a establecer las referencias. Es evidente, tras una primera lectura, que los términos utilizados y las intenciones que se deducen encuadran perfectamente en el pensamiento intelectual que Boccioni secundaba. Los cinco primeros puntos representan un constante rechazo a los conocimientos estáticos y establecidos por la historia, aunque los dos primeros son tal vez motivo de contradicción: en el punto (1), se rechazan los estilos como símbolo de una nación, cuando desde los postulados de Marinetti, no tanto desde los de Boccioni, hemos visto ya que existía un fuerte sentimiento nacionalista. En cualquier caso, parece que la referencia va más encaminada al concepto de estilo tal y como se entendía en el siglo anterior. También en el punto (2) se critica la monumentalidad clásica, cuando los dibujos de *Città Nuova* mostraban edificios de gran escala cargados de características como la simetría o solemnidad. Los puntos (4) y (5) son herederos de las experiencias pictóricas previas; la negación de las figuras geométricas estables y su supuesta construcción con materiales masivos y pesados, permite hablar de “sensibilidad” y de “moderna experiencia”. Las sensaciones buscadas van encaminadas a los conceptos dinámicos e impulsivos de los que hablábamos anteriormente, tal y como se puede advertir en los términos “elasticidad” y “liviandad” del punto (6), o en la expresión “violentamente coloreados” del punto (8).

Por otra parte, el punto (7) dejará bien claro que el pragmatismo no es la guía principal de las intenciones perseguidas, y se puntualizará rápidamente que, a esta característica de utilidad, es necesario sumarle aquellas que lo convertirán en arte, es decir, las relativas a la expresión del nuevo mundo mecánico (punto 8).

Deducimos fácilmente que el poso intelectual de Boccioni era conocido por Sant'Elia, aunque evidentemente la arquitectura no es el arte que más fácilmente puede representar la instantaneidad, ni tampoco aquel que puede centrarse en la intuición como fuente única de conocimiento. Aún propugnando la temporalidad de sus edificios, es imposible acometer un proyecto sin recurrir a una base previa de saber adquirido, de manera consciente o inconsciente, pero necesaria para construir un discurso. Tal vez por esto, las premisas fundamentales del pensamiento intuicionista se acaban transformando en una "formalización" que nos recuerde sus ideas; la valoración de los elementos móviles en el edificio y en la ciudad –ascensores, trenes, estaciones energéticas...-, y la elección de líneas oblicuas, nos hacen olvidar la estabilidad y el asentamiento propio de un tiempo indeterminado.

Por último, resulta sintomático en el futurismo el perjuicio que sufre el ser humano. Jamás considerado como sujeto, y siempre equiparado a la máquina, el hombre no parece jugar un papel en toda esta historia: obsérvese la matización del punto (9), "nosotros, -material y espiritualmente artificiales-". Esta omisión concuerda perfectamente con la asunción de la colectividad en los textos, -donde siempre se emplea la primera persona del plural-, con la exaltación del nacionalismo y del belicismo, -donde el sujeto no es más que una insignificante partícula que se suma al pueblo para conseguir unos fines generales-, y llega incluso a hacerse latente en las perspectivas de Sant'Elia. Éstas, nunca dibujadas desde el ojo del espectador, parecen más bien fotografías tomadas desde el aire, omitiendo así una visión "humana".

Expresionismo alemán

El expresionismo como movimiento artístico tuvo una vigencia mucho más prolongada que la anterior vanguardia estudiada. Sus vertientes y derivaciones se pueden encontrar en numerosos países europeos, Francia, Alemania, Holanda, Bélgica, Italia... pero nos centraremos aquí en aquellos en los que se produjo una traslación más directa al terreno arquitectónico. Alemania y Holanda cuentan hoy en día con obras calificadas de expresionistas, si bien los matices entre ambos territorios merecerán más adelante un comentario. Los acontecimientos que rodean el expresionismo, no tan concentrados como los del futurismo, tuvieron sin embargo una repercusión más amplia y prolongada en posteriores realizaciones arquitectónicas. Si ampliamos el círculo y nos remitimos al movimiento artístico en general, muchas y variadas son las características que lo definen aunque, partiendo por supuesto de su concepto vanguardista de oposición, destaca una de ellas por encima de las demás: la acuñada expresión de Kandinsky, “la mirada interior”⁵⁷.

En efecto, parece que el expresionismo como doctrina intelectual, surgió como reacción al impresionismo, al naturalismo y a la simple felicidad que otorgaba la visión positivista del mundo. Los artistas se negaban a aceptar esa

⁵⁷ L. BENEVOLO, op. cit., página 423.

realidad exterior pretendidamente ordenada y giraban radicalmente su mirada para remitirse a sus propias vivencias. El “pinto lo que veo” de Courbet se convierte en “ahora quiero que el espíritu responda” de H. Bahr. El devenir social y político de los estados europeos en la primera y segunda década del siglo XX, respondía mejor a la angustia y pesimismo de los cuadros expresionistas, que a la radiante luminosidad y tranquilidad reflejada por los impresionistas y puntillistas⁵⁸. En Alemania especialmente, el cambio de siglo venía marcado por el régimen imperial de Guillermo II, y las reacciones frente al falso esplendor de las costumbres e instituciones pronto se manifestaron como una situación de descontento entre los artistas.

Una vez más tendremos que remitirnos a la faceta pictórica del expresionismo para indagar en sus bases ideológicas y posteriormente comprobar si los arquitectos que se sumaron a estas experiencias bebían de las mismas fuentes. Y cualquier remisión cronológica a la pintura expresionista alemana tendrá que mencionar el impacto que las obras de los franceses Van Gogh y Munch crearon en el país germano, -en referencia a una búsqueda concreta de representación de la realidad-, o ya en el campo de la filosofía y psicología, la influencia de los escritos de Nietzsche y Freud. Del primero, atrae el nihilismo que proporciona los ataques contra la sociedad burguesa, con respecto al segundo, con sus primeros textos dándose a conocer, no pudo sentirse más fascinación y curiosidad por sus trabajos y avances científicos. En cualquier caso, y como ya hemos advertido, las referencias intelectuales en los expresionistas son variadas y las teorías que cada autor mantiene pueden llegar a presentar diferencias sustanciales. Ya advertirá George Grosz en 1925, analizando la situación anterior a la primera guerra mundial:

⁵⁸ El presente capítulo bebe de nuevo, en cuanto a la exposición de los argumentos históricos y las características principales de los grupos pictóricos, de la obra de M. DE MICHELI anteriormente citada, op. cit., capítulo 4: “La protesta del expresionismo”.

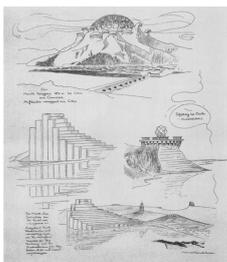
En el llamado arte puro, sólo los sentimientos del pintor quedaron como objeto de representación; la consecuencia fue que el pintor auténtico se vio obligado a pintar su propia vida interior. Y aquí empezó la calamidad. El resultado fue que se formaron setenta y siete tendencias artísticas. Todos pretendieron pintar la verdadera alma⁵⁹.

Pero volvamos a los primeros años del siglo XX, y remitámonos a los grupos artísticos *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter* para confirmar esta afirmación. El primero, desde su fundación en Dresde en 1905, hasta su disolución en Berlín en 1913, se caracterizó siempre por su heterogeneidad. Sus premisas partirán de la oposición constante a cualquier ley y disciplina, y buscarán en general obedecer a las presiones emotivas de su propio ser. La espontaneidad de la inspiración hizo que en los resultados, el contenido superara a la perfección formal, y tal y como el propio Nolde describía, el acto creativo se abandonaba al flujo psicofisiológico de la inspiración: “Evitaba cualquier reflexión previa; una vaga idea de ardor y de color me bastaba”⁶⁰.

Los artistas que se reunieron en 1911 bajo la denominación de *Der Blaue Reiter*, provenientes de la escisión del grupo muniqués *Neue Künstlervereinigung*, cuyo presidente había sido el propio Kandinsky, no aceptaron la poética de *Die Brücke*. Los valores relativos al instinto, el temperamento o las raíces fisiológicas de la inspiración no les persuadían y los únicos puntos en común que comparten con éstos son los de oposición: anti-impresionistas, anti-positivistas y contra la sociedad de su tiempo. El grupo, que por otra parte tuvo una vida de tan solo tres intensos años, prefería buscar la purificación de los instintos y la captación de la esencia espiritual de la realidad. Se oponían a la deformación física, y sin embargo, tal y como reflejan los lienzos de Kandinsky o Klee, la herramienta para “purificar lo impuro” era la

⁵⁹ Citado en M. DE MICHELI, op. cit., página 118.

⁶⁰ Ibid., página 97.



figuras 15, 16 y 17: Bruno Taut, ilustraciones de *Die Stadtkrone*, 1919

abstracción. Aun así, las diferencias entre ambos pintores también se harán notar, ya que mientras el primero, partiendo del intuicionismo o de las teorías de Fiedler y Worringuer, rechaza el materialismo, ensalza el espiritualismo y proclama la supremacía de la inspiración, para el segundo, la existencia real de los objetos es latente, y el arte no debe pues más que captar el mundo fenoménico. Mientras Kandinsky utilizaba la abstracción como salvación de una realidad decadente, Klee aspiraba a representar el análisis del objeto en sus relaciones con la creatividad artística.

La traslación de estos ideales a la arquitectura no es tan directa ni tan evidente como vimos con la vanguardia futurista. La arquitectura expresionista surge sin embargo en un marco polémico ya comentado en este trabajo. En 1914, año de disolución de *Der Blaue Reiter*, pero también año en el que se realizó la exposición del Werkbund en Colonia, los enfrentamientos entre Van de Velde y Behrens provocan una escisión de planteamientos que facilitará el surgimiento de caminos divergentes. El pabellón de vidrio de Bruno Taut será el resultado de una de estas líneas, y en este edificio se materializan buena parte de las tesis mantenidas en aquel momento por el arquitecto alemán.

Bruno Taut, que había trabajado desde 1912 en la planificación de ciudades-jardín periféricas compartiendo los ideales de reforma social, paralizó su actividad práctica con el estallido de la guerra y, consiguiendo eludir su participación en ella, se centró en la elaboración de escritos y dibujos que le permitiesen evadirse de la cruel realidad, al mismo tiempo que oponerse a la utopía positiva. Su referencia principal fue siempre el poeta Paul Scheerbart, autor de la obra *Glasarchitektur (Arquitectura en vidrio)*⁶¹ y conectado al citado grupo protoexpresionista *Neue*

⁶¹ Traducción del texto en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 167 a 170.

Künstlervereinigung de Kandinsky, tal y como demuestran las citas y aforismos que impregnaban las paredes de su pabellón para el Werkbund. El prospecto explicativo que publicó Taut para acompañar la visita al edificio decía así:

En la construcción de hoy necesitamos imperiosamente liberarnos de la entristecedora e impertérrita monumentalidad cliché. Sólo esta liberación traerá consigo la fluidez, la ligereza artística⁶².

En las obras que Taut publicó en los años siguientes a la primera guerra mundial, *-Die Stadkrone* en 1919 (La corona de la ciudad), *Alpine Architektur* también en 1919 (Arquitectura alpina) y *Die Auflösung der Städte* en 1920 (La disolución de las ciudades)-, sus afirmaciones cargadas de misticismo, las metáforas del vidrio y las imágenes visionarias, contrastan con la militancia socialista del arquitecto. De hecho, es fácil encontrar en Taut afirmaciones tan divergentes como estas:

Lo formal necesariamente ha de pasar a segundo plano frente a lo agrario y lo práctico; que no haya titubeos frente a lo más simple (...)

Una casa, que no ha de ser sino bella. No ha de cumplir otra finalidad sino estar vacía, (...) El edificio es la imagen y el saludo de las estrellas.⁶³

Entre una y otra cita hay tan sólo dos años de diferencia; la primera pertenece a una declaración en el seno del grupo socialista *Arbeitsrat für Kunst*⁶⁴ (*Consejo de trabajo para el arte*) en 1918 -que acabó fusionándose con el *Novembergruppe* y asociándose a *Die Brücke*-, y la segunda es un extracto de la ficticia correspondencia entre los miembros de *Glaserne Kette* en 1920. Pero si recordamos cómo la carrera profesional de Taut se encaminó posteriormente hacia la realización de grandes



figura 18: Hans Scharoun.
Edificio de cristal, 1920



figura 19: Bruno Taut.
Pabellón de vidrio.
Exposición del Werkbund
en Colonia, 1914

⁶² Citado en H-W KRUFFT, op. cit., página 641.

⁶³ Ambas citas: H-W KRUFFT, op. cit., página 642 y 643.

⁶⁴ La circular programática de este grupo se encuentra en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 170 y 171.

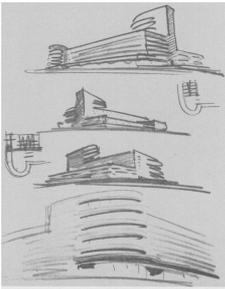


figura 20: Erich Mendelsohn. Esbozos para el edificio de los Almacenes Schocken. Stuttgart 1926-1928



figura 21: Erich Mendelsohn. Torre de Einstein, Postdam 1917-1921



figura 22: Erich Mendelsohn. Almacenes Schocken. Stuttgart 1926-1928

centros residenciales con plantas tipo y elementos prefabricados, podríamos llegar a deducir hasta qué punto el expresionismo propugnado por el arquitecto sucumbió ante las pragmáticas necesidades sociales de la República de Weimar.

Las posteriores realizaciones de Mendelsohn en los años veinte guardan todavía relación con los postulados de Van de Velde, y su definición de dinamismo que trata de separarse de la connotación futurista al expresarse como manifestación de las fuerzas internas, beberá más de la corriente expresionista holandesa que de sus antecesores los alemanes. En efecto, en Ámsterdam, la arquitectura expresionista era deudora del interés manifiesto por la estructura y los materiales que Berlage había demostrado, y aunque Mendelsohn mantuvo ciertas diferencias con éstos, acabó por interesarse en la expresividad estructural intrínseca de los materiales⁶⁵. Pero tal vez, tal y como parece demostrar Renato De Fusco, el hilo conductor de toda esta historia sea de nuevo la teoría del *Einfühlung*.

⁶⁵ K. FRAMPTON, op. cit., página 122.

Constructivismo ruso

Nos ocuparemos aquí de una vanguardia propia en exclusividad de la geografía rusa, que sin embargo se genera como consecuencia del desarrollo de otros movimientos provenientes de Europa. El periodo comprendido entre 1905, año de la revolución fallida, y el estallido de la Primera Guerra Mundial, y el intervalo que abarca desde la Revolución de octubre de 1917 hasta la homogeneización estalinista, son propensos a fuertes impulsos en materia artística y ven surgir debates e ideologías de gran intensidad. En el primer caso, el clima que se respira en Rusia está impregnado de represión y los intelectuales se encierran en sus propias divagaciones, dando pie así a la ruptura de la tradición del siglo XIX y sembrando de esta manera la semilla de la que crecerá el clima de vanguardia⁶⁶. En el segundo, la joven República Soviética, bajo el gobierno leninista, auspicia el arte y la cultura bajo efectos propagandísticos y permite el libre desarrollo de los nuevos ideales artísticos.

Con carácter general, se puede decir que Rusia se convirtió en esos momentos en el mayor centro del abstraccionismo artístico, y en este sentido habrá que diferenciarlo de aquél primero que señalábamos en los primeros pasos

⁶⁶ Sobre las características artísticas y realizaciones arquitectónicas que definen la situación rusa durante el siglo XIX, se puede encontrar un breve resumen histórico en la obra de K. FRAMPTON, op. cit., páginas 169 y 170.

profesionales de Kandinsky en el capítulo anterior. Si antes nos referíamos a un abstraccionismo guiado por unos impulsos líricos como efusiones del espíritu, ahora hablaremos de un rigor intelectual que conducirá hacia las reglas y la geometría. Y aunque las experiencias arquitectónicas y sus consiguientes respaldos teóricos se corresponderán temporalmente con el segundo periodo señalado y recibirán la etiqueta de “arquitectura constructivista”, no podemos dejar de señalar al menos, cuál fue la evolución de este abstraccionismo que produjo el denominado rayonismo, el suprematismo y finalmente el constructivismo.

De nuevo la pintura francesa desde los *fauves* hasta el cubismo fue la referencia a la hora de elegir un desarrollo propio para el arte ruso. El rayonismo, movimiento pictórico surgido en 1909 y disuelto en 1913, se autodefinió en su *Manifiesto* como “síntesis de cubismo, futurismo y orfismo”, y acoge los primeros pasos hacia la abstracción geométrica, aunque sin perder en sus lienzos las representaciones volumétricas ni los efectos de claroscuro⁶⁷. El paso siguiente vino de la mano de Kasimir Malevich. Tanto si creemos o no cierta la fecha con la que firmó su famoso cuadro “cuadrado negro sobre fondo blanco”, es evidente que la evolución del pintor se dirigió hacia la más absoluta abstracción. El primer manifiesto de 1915 y la obra titulada *El suprematismo como modelo de la no representación* de 1920, explican claramente las referencias ideológicas que se están manejando.

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los suprematistas, carecen de significado; en realidad la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió.
(...)

⁶⁷ M. DE MICHELI, op. cit., página 263. En los documentos que acompañan a esta obra se puede encontrar una reproducción del *Manifiesto del rayonismo*, firmado por Mijail Lariónov en 1913.

Y, sin embargo, la mayoría de la gente considera la ausencia de objetos como el final del arte y no reconoce el hecho inmediato de la sensibilidad hecha forma⁶⁸.

Se advierte así cómo el suprematismo rechaza abiertamente el mundo objetivo y trata de extraer del individuo la sensibilidad que, plasmada de forma abstracta como herencia del cubismo analítico y sintético, se convertirá en el verdadero objetivo del arte. Tal vez, debido a esta postura, los suprematistas jamás entendieron el sentido práctico y social del arte, reflexión que de alguna manera choca con los intentos del propio Malevich de llevar al terreno tridimensional los medios formales de la pintura y finalmente tratar de establecer un puente entre sus proyectos arquitectónicos y la forma social del comunismo. Tan sólo recordaremos aquí que, posteriormente ya en los años veinte, el pintor desarrolló una serie de maquetas escultóricas denominadas "Arquitectónicas" y en 1927 escribió el artículo *Arquitectura suprematista* y el *Manifiesto suprematista Unovis*⁶⁹. En ambos textos, el autor fracasó al reducir la arquitectura a un mero problema formal radicalizado, sin atender a cuestiones de orden constructivo o funcional⁷⁰.

El constructivismo, en un principio hermanado con el suprematismo, pronto vio crecer sus diferencias con éste. Vladímir Tatlín, padre del movimiento, creía sin embargo en una integración práctica del arte en la sociedad, y aún bebiendo de las mismas fuentes (cezannismo, fauvismo y cubismo), se deja pronto fascinar por la técnica, convencido de poder aferrarse al espíritu de los nuevos tiempos. Tal vez por ello, dentro de este cuadro utilitario, tenga una mejor cabida el desarrollo de una arquitectura constructivista.

⁶⁸ Extracto del *Manifiesto del suprematismo* de 1915. Texto completo en M. DE MICHELI, op. cit., páginas 385 a 395.

⁶⁹ El texto original traducido se puede encontrar en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 220 y 221.

⁷⁰ H-W KRUFFT, op. cit., páginas 706 y 707.

Ante esta situación, el devenir de los acontecimientos históricos actuó prácticamente como selector de aquellas vanguardias que, aún receptoras en su totalidad de nuevos ímpetus, mejor se adaptaron a los nuevos requerimientos sociales. Tras la revolución de 1917, el gobierno soviético favoreció el desarrollo de los movimientos vanguardistas, e incluso puestos de responsabilidad fueron ocupados por las principales figuras artísticas. Pero pronto el marcado carácter individualista de ciertas ideologías chocó con los fines prácticos de la revolución, y sólo futuristas y constructivistas salieron del paso sin contradicciones internas graves. Y así, a partir de 1920 los lemas aireados propugnaban la abolición del arte en cuanto estetismo burgués superado, y buscaban dedicarse a cualquier actividad útil a la sociedad. Ellos se convirtieron en los protagonistas de la nueva publicidad, la composición tipográfica, la arquitectura, y la producción industrial de un estado que empieza a sufrir serios retrasos económicos y civiles tras tres largos años de restablecimiento político.

Esta unión de futuristas y constructivistas se organizó en el grupo *Lef* dirigido por Maiakovski, y se caracterizó por el fuerte compromiso revolucionario⁷¹. Pronto el constructivismo sustituyó al futurismo, y el primero se vio afectado por diferencias interpretativas de sus fundamentos. Frente a Tatlín y su negación del arte como actividad estética, Maiakovski –que había compartido con Malevich las ideas del suprematismo–, defendía la creación de un arte nuevo y no secundaba el extremismo político de su compañero. Así el constructivismo sufrió una escisión, y acabó diferenciándose del de naturaleza “práctica” y secundado por Tatlín, otro denominado “realismo” –en oposición al carácter abstracto del anterior–, con fines estéticos al que se

⁷¹ Ya se comentó, en el capítulo de este trabajo dedicado al futurismo italiano, cómo el enfoque social en Italia y Rusia de este movimiento debía sus diferencias fundamentales a los enfoques opuestos en el campo político.

adscribieron Gabo y Pevsner⁷². Éstos últimos creían firmemente que el arte tenía un valor independiente con respecto al modelo social en el que se insertaba, y mantenían una postura agnóstica con respecto a los valores de la revolución.

En realidad todas las posturas vistas hasta el momento surgían de una misma fuente ideológica, la teoría cultural “cientifista” desarrollada por el economista Alexander Malinovski, que se hacía llamar Bogdanov. Éste, adscrito políticamente a los bolcheviques, había fundado en 1906 la “Organización para la cultura proletaria” o *Proletkult*, - movimiento que se dedicaba a la regeneración de la cultura mediante una nueva unidad de ciencia, industria y arte-, y había escrito en 1913 un tratado de “tectología” o “ciencia organizativa universal”⁷³. Las referencias filosóficas de Bogdanov remitían a Saint-Simon, a Kart Marx, y de nuevo a la filosofía pragmática.

En el momento en que constructivistas y realistas plantean sus diferencias conceptuales con respecto a las experiencias homogéneas o heterogéneas -y por tanto de alternativa libre dentro de la esfera artística y consecuentemente arquitectónica-, ambas posturas tenían un firme respaldo teórico. Tatlín reaccionaba con fuertes declaraciones extraídas de las teorías de Bogdanov, tal y como demuestra el escrito propagandístico “Constructivismo” de Alexei Gan de 1922. El resultado de este texto fue la fórmula constructivista “el arte a la producción” que sintetizaba perfectamente la renuncia a la individualidad y la orientación estética en base a los productos industriales. Mientras, Maiakovski, Gabo y Pevsner encuentran un fundamento político para su alternativa artística, al compararla con la distinción marxista de

⁷² Una transcripción del *Manifiesto del realismo* de 1920, firmado por Naum Gabo y Antoine Pevsner puede encontrarse en M. DE MICHELI, op. cit., páginas 397 a 402.

⁷³ K. FRAMPTON, op. cit., página 170.

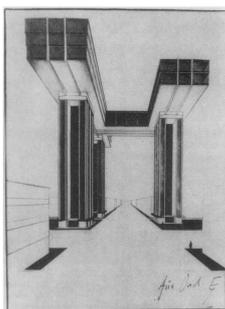


figura 23: El Lissitzky.
"Estribanubes", 1924

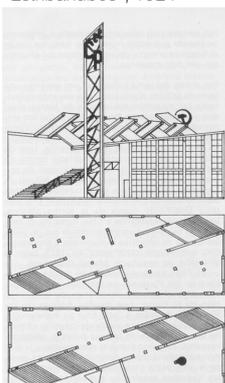


figura 24: Melnikov.
Pabellón de la URSS.
Expositión de Artes
Decorativas, París 1925.

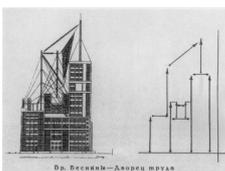


figura 25: Moisei Ginzburg.
Ilustración de las fuerzas
en el ejemplo de un
proyecto para el Palacio
del Trabajo de los
hermanos Vesnin.

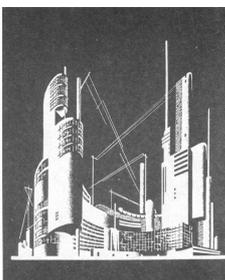


figura 26: Chernikov.
Fantasía arquitectónica
1933

estructura y superestructura⁷⁴. Si en el materialismo histórico la superestructura designaba el conjunto de instituciones políticas y jurídicas, y la estructura o infraestructura, determinada por las relaciones de producción, era reflejo dialéctico de aquella, con respecto al arte, la superestructura bien podía designar las formas de conciencia artística, y la estructura ser el conjunto de realizaciones concretas en relación dialéctica con esa "esfera superior artística".

El segundo planteamiento teórico predominó sobre el primero, tal vez bajo la influencia del repudio oficial de Bogdanov por parte de Lenin ante las afirmaciones de aquél cada vez más radicales. Pero cuando en 1923, los arquitectos tienen al fin la posibilidad de producir edificios, las propuestas teóricas se relegan a un segundo plano, y bajo la asociación *Asnova* (Asociación de nuevos arquitectos) fundada por Nikolai Ladóvski, se ordenan nuevos principios genéricos que tratan de alcanzar una estética más científica y de encontrar las formas que expresen las condiciones del nuevo estado socialista. Bajo estos ideales se entienden las obras de Konstantín Melnikov o a El Lissitzky hasta la fecha de 1924, año de la muerte de Lenin y fin del periodo heroico de la Revolución.

Posteriormente, la conciencia de abordar colectiva y científicamente los problemas básicos de la arquitectura del país, llevará a ciertos antiguos integrantes de *Asnova* a crear otro grupo, denominado *Osa* (Sociedad de arquitectos contemporáneos), donde se integrarán experiencias de necesidad social próximas a las de sus colegas europeos, protagonizadas por arquitectos como Moissej Jakovlevich Ginzburg, los hermanos Vesnin, Ivan Leonidov o Iacob Chernikov. En los textos del primero y del último se pueden apreciar cuáles fueron las evoluciones teóricas de aquel primer constructivismo surgido en el periodo leninista.

⁷⁴ L. BENEVOLO, op. cit., página 567.

Ginzburg cambiará el tono de sus escritos hacia mediados de los años veinte, y si antes trataba fundamentalmente de describir las relaciones entre técnica y formalismo, a partir de este momento sus preocupaciones se centrarán en los “métodos de creación funcional” que el arquitecto debe manejar para ocuparse de la planificación urbanística y de la estandarización de la arquitectura.

Mientras que en el pasado el arquitecto se confiaba a una aspiración abstracta y absolutamente individual, hoy está profundamente convencido de que un problema arquitectónico, como cualquier otro problema, solo se resuelve mediante la exacta determinación de las incógnitas y la búsqueda del método justo para llegar a la solución.

(...)

El periodo del ingenuo “simbolismo de la máquina” está actualmente superado.

(...)

En este caso no se trata en absoluto de una cuestión de gustos. Lo que importa es desvelar las particularidades del nuevo consumidor, considerado como un potente “colectivo” que construye el Estado socialista⁷⁵.

El escrito finaliza con la explicación detallada de ese método casi matemático que pretende dar solución a las diferentes incógnitas del problema arquitectónico: libre de prejuicios y de preconceptos del pasado, el nuevo arquitecto analiza todos los aspectos del problema y sus características particulares, los desmembra en sus componentes fundamentales y los reagrupa luego según sus funciones, obteniendo así la solución espacial.

Esta manera de afrontar el pensamiento será objeto de análisis en nuestro próximo capítulo dedicado a los “maestros” del periodo de entreguerras. Por el momento nos limitaremos a contrastarlo con el didáctico texto de Chernikov que, todavía en 1931, pretendía explicar las bases teóricas un constructivismo ya evolucionado. Ambos escritos

⁷⁵ Extracto del artículo *Los nuevos métodos del pensamiento arquitectónico*, Moisej Ginzburg 1926. En P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 263 a 267.

entienden el proceso de proyectación como la mera resolución de un problema, por la vía funcional en el primer caso, o por la vía constructiva formal en el segundo.

Así en *La construcción de formas arquitectónicas y de la máquina* el autor presenta el constructivismo como un fenómeno muy próximo a la pura racionalidad, y establece todo un recetario de leyes para conseguir la armonía entre las partes mediante articulaciones predefinidas, o de normas y principios que garanticen el correcto resultado.

El constructivismo no renuncia a la utilización crítica del experimento. No busca una solución aislada de aspectos particulares de tal o cual tarea sino que intenta la mejor utilización de todas las posibilidades, tanto las formal-compositivas como las tecnológicas-constructivas vinculándolas mutuamente a un proceso creativo y de síntesis⁷⁶.

⁷⁶ Extracto del artículo *La construcción de formas arquitectónicas y de la máquina*, Iakov Chernikov 1931. En P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 226 a 243.

De Stijl

El último movimiento artístico que estudiaremos en este capítulo se corresponde con el neoplasticismo holandés, cuya organización giró alrededor del reducido número de artistas que se agruparon bajo el nombre de la revista cultural fundada en Leyden, *De Stijl*. Los historiadores dividen la corta vida del grupo –apenas catorce años– en tres fases diferenciadas; la primera de ellas desde su nacimiento en 1917 hasta su lanzamiento internacional en 1921, la segunda desde esta fecha hasta 1925, año en el que se anunció la ruptura definitiva de las dos figuras teóricas principales Mondrian y Van Doesburg, y la tercera hasta la muerte del segundo en 1931. Banham, que distingue sin embargo tan solo dos etapas, –la de su proyección en el territorio nacional, y la de su internacionalización–, relaciona la formación del grupo con las actitudes mentales de Berlage y con su radicalización hacia un racionalismo excluyente y disciplinado⁷⁷. Nos interesará sobre todo indagar en este primer periodo del grupo para descubrir qué fundamentos ideológicos sustentaban sus creaciones y cuáles eran los resultados en el terreno arquitectónico.

Cuando Piet Mondrian conoció a Theo van Doesburg en 1917, el primero estaba planteándose muchas de las

⁷⁷ Véanse los dos capítulos independientes de su obra *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, op. cit., páginas 148 a 164 y 177 a 193.

preguntas que el suprematismo u otros movimientos de vanguardia se hacían en los años precedentes a la primera guerra mundial. Su evolución pictórica así lo demuestra, y hasta 1914 el pintor experimentó desde el naturalismo hasta el cubismo, procediendo paulatinamente mediante un abstraccionismo gradual. La pintura neoplasticista es seguramente deudora de los textos de carácter teosófico de Kandinsky y de los contactos que tuvieron ambos con el matemático Schoenmaekers, en cuyas obras *La nueva imagen del mundo* y *Matemática plástica* se advertía una adscripción a la filosofía neoplatónica. De hecho, en la primera de ellas, se refleja ya la restricción de colores primarios y la regulación de los elementos ortogonales mediante una significación cósmica⁷⁸, pero sobre todo se advierte un “misticismo positivo” que configurará el punto de arranque del Neoplasticismo.

En cualquier caso los tres manifiestos que se firmaron entre 1918 y 1921, publicados correspondientemente en los números 2, 3, y 4 de la revista *De Stijl*, perseguían un mismo objetivo: encontrar un equilibrio entre lo individual y lo universal, e identificar el arte con la vida, entendida esta última como vida interior, al igual que en Kandinsky o Malevich. Al eliminar del arte la presencia del mundo objetivo, la verdad interior se refleja como una abstracción. Pero al mismo tiempo era imprescindible abolir cualquier elemento que diese pie al desarrollo de los datos subjetivos; y de un plumazo se eliminaba la posibilidad de existencia de las líneas curvas, y de colores mezclados que recordasen la emotividad de la pincelada.

Es precisamente lo espiritual, lo absolutamente abstracto lo que expresa lo humano, mientras que lo que es sensorial no ha llegado aún a la altura de lo intelectual y por lo tanto deberá ser considerado como algo perteneciente a un grado inferior de la cultura humana. No es asunto del arte conmover al corazón. Toda emoción, pertenezca ésta accidentalmente al dolor o a la alegría,

⁷⁸ K. FRAMPTON, op. cit., pagina 145.

*significa una ruptura de la armonía, del equilibrio entre el sujeto (hombre) y el objeto (el universo). La obra de arte debe crear un estado de equilibrio entre ella y el universo; las emociones crean precisamente el estado contrario*⁷⁹.

Estas premisas fueron sostenidas por Mondrian, Van Doesburg, y el ebanista y arquitecto Gerrit Rietveld, aunque otros protagonistas iniciales, posteriormente apartados del movimiento, fueron entre otros los arquitectos Jacobus Johannes Pieter Oud, Robert van't Hoff y Jan Wils. Habrá que entender la actividad arquitectónica de De Stijl, como la unificación del resto de las artes, puesto que así lo explicaba Van Doesburg unos años más tarde, en su escrito *Hacia una construcción colectiva*. En éste además se describen perfectamente las aspiraciones teóricas del grupo:

Hasta ahora jamás han sido examinados científicamente el campo de la creatividad humana y las leyes que rigen sus construcciones.

(...)

La base de estas experiencias es el conocimiento simple de los elementos universales primarios de expresión, de tal modo que hay que encontrar los medios de organizarlos para crear una armonía nueva. La base de esta armonía es el conocimiento del contraste, de la complejidad de contrastes, de la disonancia etc., que hace visible todo lo que nos rodea. La multiplicidad de contrastes presenta tensiones enormes, que, por una abolición recíproca, crean equilibrio y reposo.

Este equilibrio de tensiones forma la esencia de la nueva unidad constructiva.

(...)

*Para ser capaces de crear algo nuevo, necesitamos un método, es decir, un sistema objetivo*⁸⁰.

Un año más tarde, otro escrito del pintor titulado *Hacia una arquitectura plástica*⁸¹, se estructura con una serie de postulados que sintetizan el método objetivo anunciado

⁷⁹ Extracto del número 5 de la revista De Stijl. Artículo de Theo van Doesburg firmado en 1922. Citado en H-W KRUF, op. cit., página 651.

⁸⁰ Extracto del texto *Hacia una construcción colectiva*, Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren 1923. En P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 221 a 223.

⁸¹ Texto íntegro reproducido en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 223 a 225.

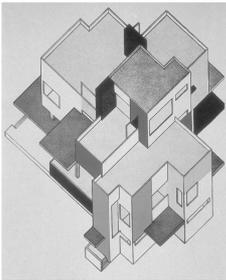


figura 27: T. Van Doesburg.
Axonometría de un edificio.



figura 28: Van't Of..
Vivienda unifamiliar

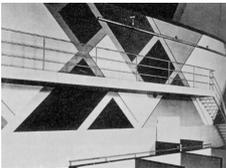


figura 29: T. Van Doesburg.
Cabaret Aubette,
Estrasburgo 1926



figura 30: G. Rietveld. Silla
roja y azul

mediante la explicación de los diferentes elementos plásticos que deben conformar la arquitectura: la abolición de la forma preconcebida, la formación de la arquitectura a partir de unidades elementales, la eliminación de la simetría y la repetición, el empleo del color... Las únicas propiedades no formales mencionadas se corresponderán con la economía y la funcionalidad. Las realizaciones en materia arquitectónica siguen paso a paso las ideas de los dos textos enunciados y, desde los dibujos del propio Van Doesburg, hasta la famosa casa Schöder-Schröder de 1924 de Rietveld, tendremos la sensación de estar delante de una simple transposición en tres dimensiones de las premisas teóricas. Si bien es verdad que las primeras obras sufrían una influencia exagerada de Berlage y de Wright, sobre todo en el caso de las viviendas de Van't Hoff, la formalización de los proyectos se fue depurando y adaptando al elementalismo propugnado.

La evolución del grupo hizo que sus componentes fuesen tomando otros caminos, y hacia finales de 1921 quedaban dos de los antiguos integrantes, Van Doesburg y Rietveld. El primero actuó de embajador por la Europa central tras la partida de Mondrian a París, y reclutó nuevas figuras provenientes de los intercambios comunes de aquella época. Se sumaron al grupo Cornelius van Esteren, el ex-dadaísta Hans Richter y el ruso constructivista El Lissitzky, entre otros. Fruto de este periodo son los escritos aquí comentados, y el éxito de la exposición en París que logró mostrar el estilo arquitectónico del Neoplasticismo. A partir de 1925, los enfrentamientos entre Mondrian y Van Doesburg por la introducción de líneas diagonales en las obras pictóricas de éste, simbolizaron la ruptura de un sistema formal que empezaba a tener en cuenta la estructura social y la tecnología como clara aportación de El Lissitzky al grupo. En adelante se incorporarían curvas a los respaldos de las sillas diseñadas por Rietveld aludiendo no sólo a su mayor comodidad, sino también al incremento de resistencia que el material adquiriría.

El periodo de los maestros

Poéticas personalizadas

El agotamiento de las experiencias de vanguardia tras los años de guerra y posguerra provoca en el panorama arquitectónico un desencantamiento en cuanto a voluntades colectivas se refiere. A partir de este momento, la historia de la arquitectura nos remite a una serie de figuras que, con formación próxima a los “ismos” estudiados, desarrollan a partir de éstos una personalidad completa y compleja y, asumiendo roles protagonistas, se configuran con el calificativos de “maestros” de la modernidad.

Los personajes que a continuación destacamos no son ni mucho menos los únicos a tener en cuenta en este periodo que abarcará desde los años treinta hasta los sesenta del siglo pasado. Una valoración justa pasaría por contemplar toda una serie de figuras corales que, sumadas a ellos nos facilitarían una visión conjunta del panorama indicado. Sin embargo, las premisas antepuestas en el método de trabajo obligan a elegir a aquellos arquitectos cuya producción teórica fue más fecunda, con el constante objetivo de poder extraer así las relaciones más directas entre sus visiones teóricas y prácticas, y los valores intelectuales que las secundaban. Otro motivo de selección es sin duda la capacidad de transmisión que estas figuras tuvieron. Muchos, por no decir todos, fueron conscientes en vida de la importancia y resonancia que tomaban sus carreras

profesionales, y algunos sin duda se apresuraron a dejar un legado que contribuyese a escribir un capítulo de la historia de la arquitectura.

Por ello, tal vez, una narración completa y cronológica de estos maestros no sea la aproximación más efectiva en este escrito, y en cambio las remisiones a las teorías estudiadas, las comparaciones con ciertos campos de la filosofía y los recordatorios de algunas de sus obras más ejemplares, se conviertan en el hilo argumental de un texto que pretende descubrir el procedimiento operativo con el que se afronta el ejercicio arquitectónico.

Por primera vez en este trabajo, se invierte el punto de vista expositivo. Si hasta el momento argumentábamos líneas de pensamiento y adscribíamos a ellas una serie de personajes, ahora la yuxtaposición de influencias obliga a estudiar a cada una de las figuras de manera individual. El pensamiento de Mies van der Rohe y Le Corbusier, será precedido por un acontecimiento que no podíamos pasar por alto en este trabajo. La ocasión de poder dirigir la escuela Bauhaus durante nueve años por parte de Walter Gropius y sus colaboradores, nos proporciona un material sin precedentes con respecto a las reflexiones sobre la docencia, y por lo tanto sobre la adquisición de conocimientos.

Walter Gropius y la Bauhaus

Si existe un ejemplo singular en la historia del siglo XX de experimentación didáctica en materia arquitectónica, este es sin duda el caso de la escuela de la Bauhaus. Los personajes que en torno a ésta se agruparon, bajo la dirección firmemente asumida por Gropius, permitieron propiciar una serie de propuestas que todavía resultan influyentes en nuestro panorama actual. Benevolo resume el éxito de la experiencia en cuatro puntos cuyas matizaciones se irán descubriendo a lo largo del presente escrito: proyecto concebido dentro de la multiplicidad de caracteres (distintos campos, distintas competencias, distintas exigencias); experiencia artística en equilibrio entre lo singular y lo general; consideración de la arquitectura a mitad camino entre el espejo de los ideales de la sociedad y su capacidad mítica regeneradora; tarea arquitectónica como síntesis de cualidades y cantidades (ni primacías de la concepción formal, ni rápidas adscripciones a la producción industrial acelerada)⁸². Pero estas afirmaciones, basadas todas en la elección de un virtuoso “justo medio” aristotélico, no fueron desde el principio tan evidentes ni predecibles.

Cuando en 1919, Gropius plantea el reto de fusionar dos instituciones ya existentes en Weimar, la *Sächsische Hochschule für bildende Kunst* (Academia de Bellas Artes) y

⁸² L. BENEVOLO, op.cit., páginas 455 a 460.

la *Sächsische Kunstgewerbeschule* (Escuela de Artes y Oficios) fundada por Van de Velde en 1903, la idea de combinar educación artística y artesanal ya estaba en el aire desde hacía unos años. El propio arquitecto belga había instaurado un curso de arte (*kunstseminar*) entre sus alumnos aprendices de artesanos, y las colaboraciones entre escuelas de este tipo empezaban a ser frecuentes en otras ciudades alemanas. Pero la síntesis total de ambas vías de aprendizaje se produjo con el establecimiento del particular programa de estudios de la Bauhaus. Éste constaba de un curso preparatorio de seis meses (*Vorkurs*), de una enseñanza trienal separada en un principio en una parte técnica (*Werklehre*) y otra “formal” o artística (*Formlehre*), cuya culminación otorgaba el diploma de artesano, y de un curso de perfeccionamiento mediante el cual se accedía a la titulación de “maestro de arte”.

Así, Gropius reunió a varios artistas, –prácticamente todos. pintores de herencia expresionista-, y con doscientos cincuenta estudiantes alemanes y austriacos, emprende una tarea cuyos objetivos quedan plasmados en *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, primer programa de 1919. En el texto, con notables parecidos al de Bruno Taut para *Arbeitsrat für Kunst* de 1918, se aboga por la unificación de las artes, y por la abolición de las barreras entre artesanos y artistas, pero lejos de terminar con un listado de puntos sintéticos propio de un manifiesto, esta adaptación anarquista del concepto de “arte total” (*Gesamtkunstwerk*)⁸³ señala la necesidad de encontrar un método general “donde encuentren equilibrio el pensamiento y la acción, las exigencias materiales y las espirituales, superando las contraposiciones abstractas”⁸⁴. Tal vez por tratarse de un texto heredado de las tendencias expresionistas, éste no contiene ninguna referencia a la industria, la máquina o la estética mecanicista, lo que no deja de ser sorprendente

⁸³ K. FRAMPTON, op. cit., página 125.

⁸⁴ L. BENEVOLO, op. cit., página 440.

conociendo las primeras experiencias profesionales de Gropius en el estudio de Behrens y sus incursiones en el Werkbund.

Hasta 1923, año en el que se produjeron los primeros cambios significativos, -tanto de orientación ideológica como docente-, el curso preparatorio tomó gran protagonismo. Impartido por Johannes Itten, pintor suizo con inclinaciones pedagógicas, y Georg Muche, joven pintor expresionista, el método de enseñanza partía de dos premisas. La primera se sintetizaba en el lema "aprender haciendo", y la segunda consistía en una voluntad expresa por parte del profesorado en "limpiar la mente" del alumno para devolverlo a un estado próximo a la infancia, a partir del cual pudiese empezar de nuevo a asimilar conocimientos. El propio Itten, tras dos años de experiencia, escribió una introducción para el catálogo editado a raíz de una exposición de obras realizadas por los estudiantes.

El curso tiende a liberar las facultades creadoras del alumno, hacerle comprender los materiales de la naturaleza y relacionarlo con los principios básicos subyacentes en toda actividad creadora dentro de las artes visuales. Todo estudiante nuevo llega abrumado por una masa de información que debe abandonar antes de poder lograr una percepción y un conocimiento propios. (...)
(...) El curso preparatorio se ocupa de la personalidad total del alumno, pues trata de liberarlo, de ponerlo sobre sus propios pies, y le permite llegar a conocer tanto el material como la forma a través de la experiencia directa. Como cuestión de principio, cada aprendiz debe realizar sus propios diseños...⁸⁵

Johannes Itten, de ideología anarquista y antiseccionista, tenía su propia escuela de arte en Viena antes de incorporarse a la Bauhaus y, durante tres años había experimentado métodos progresistas de educación enfocados a la estimulación de la creatividad individual. Son varios los críticos de arquitectura que le atribuyen influencias



figura 31: L. Feininger. Cubierta para el primer programa de la Bauhaus, 1919.



figura 32: Itten con el atuendo de trabajo mazdeísta que él mismo diseñó en 1921.

⁸⁵ Citado en R. BANHAM, op. cit., página 274.

de Fröbel y Montessori como herencia de las teorías del filósofo americano John Dewey, e incorporadas en Alemania gracias al educador Kerschnersteiner. Tomás Maldonado⁸⁶ tuvo sin embargo la ocasión de poder confrontar esta tesis con el propio Gropius gracias a la correspondencia que se estableció entre ambos a raíz de los comentarios del primero con respecto a la conocida obra de Wingler⁸⁷.

Educar por el Arte, la Acción y el Trabajo, éstas son las constantes que pueden entresacarse del pensamiento pedagógico de los maestros del Bauhaus. Constantes que dan testimonio, contrariamente a cuanto se nos quiere hacer creer, de que la contribución pedagógica del Bauhaus no nació ex nihilo, sino que, por el contrario, está firmemente enraizada en el pensamiento pedagógico que se desarrolló en el final del siglo XIX, y los dos primeros decenios del XX: puede reconocerse, por ejemplo la influencia del "movimiento de formación artística", fundado por Hans v. Marées y Adolf Hildebrand, del "movimiento de la escuela activa", de Kerchensteiner, del "activismo" de María Montessori y del "progresivismo" norteamericano de Dewey⁸⁸.

Y la carta de Gropius a Maldonado fechada en 1961, dirá:

Aprovecho la ocasión para hacerle constar que está usted en un error al relacionar el Bauhaus con las teorías de Dewey. Las teorías de Dewey fueron conocidas en los círculos filosóficos y pedagógicos alemanes en 1926. Yo no sabía nada de él antes de venir a este país (Estados Unidos) en 1937⁸⁹.

⁸⁶ Tomás Maldonado se interesó por los métodos didácticos de la Bauhaus cuando, a finales de la década de los cincuenta, fue el responsable de poner en marcha una nueva escuela de de proyecto y diseño en Alemania, la *Hochschule für Gestaltung* en Ulm. Los escritos y artículos fruto de esta reflexión aparecen recopilados en TOMÁS MALDONADO, *Avanguardia e racionalita. Articoli, saggi, pamphlets: 1946-1974*. Giulio Einaudi Editore, Turín 1974. Versión en castellano: *Vanguardia y racionalidad. Artículos ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1977.

⁸⁷ HANS MARIA WINGLER, *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlín*. Verlag Gbr. Rasch & Co. Bramsche, 1962. Versión en castellano: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1975.

⁸⁸ T. MALDONADO, op. cit., página 150

⁸⁹ *Ibid.*, página 151.

Maldonado argumentará que las ideas de Dewey estaban implícitas en muchas de las fuentes ya citadas, y que incluso el pintor László Moholy-Nagy, sucesor en el curso preparatorio de Itten en 1923, reconoce estas influencias en su escrito *Von Material zur Architektur* (De los materiales a la arquitectura)⁹⁰.

Pero recurramos primero a las fuentes directas, para ver exactamente el fundamento de estas argumentaciones. En materia de conocimiento, podríamos decir que una de las aportaciones fundamentales de Dewey es la ampliación de la noción de experiencia. Ésta ya no es un hecho puntual de la conciencia como en el empirismo, sino un proceso que, partiendo de una situación no habitual, iniciará una acomodación del ambiente. La realidad será un fluir dentro del cual la inteligencia del hombre intentará hallar una respuesta. Por esta razón, también concebirá el conocimiento como una forma de adaptación al ambiente, y la filosofía como un modo de comportamiento humano unida directamente al contexto que la hace surgir y hacia la que debe dirigir sus reflexiones.

Consiguientemente, el pensamiento será una forma de actividad de un organismo biológico humano, que se ejercitará cuando se rompan sus pautas habituales de acción, y por ello, la reflexión sólo surgirá para enfrentarse a los problemas. Y de aquí, que las reflexiones de Dewey representen un cambio fundamental del que se han nutrido la mayor parte de las experiencias pedagógicas de nuestro siglo. Puesto que todo saber nace de una situación problemática real, debía ponerse al niño, -objeto de sus estudios-, en una situación en la que tuviese que enfrentarse a problemas, para que fuese capaz de inventar hipótesis, deducir consecuencias de éstas y llevarlas a la práctica.

⁹⁰ Texto recopilado en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 221 a 223.

Aunque Dewey se autodefine como instrumentalista⁹¹, es evidente que sus tesis están muy próximas al funcionalismo psicológico y al conductivismo. Es decir, por un lado el hecho psicológico se explicará por su finalidad, y ésta se contemplará dentro de un proceso de adaptación del organismo al medio. Éste planteamiento pragmático también será compartido por William James, filósofo intuicionista que citábamos en el análisis ideológico del futurismo, pero partiendo de la misma base profundamente empirista, ahora Dewey se acerca al conductivismo. Esta teoría hace de la conducta humana manifiesta el único objeto adecuado de estudio de la psicología. El supuesto fundamental del que parte es que no hay más conducta humana que la observable en la experiencia externa, negando así la existencia de “estados internos de la mente”. Sostendrá entonces como único mecanismo de aprendizaje la asociación de estímulo y respuesta mediante el condicionamiento. En el conductismo, el sujeto cede su lugar y su importancia al ambiente.

Volviendo ahora al curso preparatorio de la Bauhaus, nos damos cuenta de que, en efecto, Itten debía conocer ampliamente estas ideas, bien de primera mano, o bien por transferencias indirectas de sus colegas pedagogos. Pero lo más destacable en este caso es cómo se adecua una finalidad didáctica –el hecho de aprender al mismo tiempo una técnica y un arte–, con un método pedagógico –el de aprender fundamentalmente desde el terreno de la práctica, rechazando todos los conocimientos aprendidos con anterioridad. La experimentación constante como método cognitivo fue sin duda una de las aportaciones más interesantes de este *Vorkurs*. En cuanto a los cursos sucesivos, que separaban la enseñanza teórica de la

⁹¹ Podríamos decir que el instrumentalismo es una versión del pragmatismo, en la cual se sostiene que las teorías científicas, igual que las ideas, son instrumentos de investigación, y en calidad de tales no tiene sentido decir de ellas que sean verdaderas o falsas.

práctica con dos tutores independizados, Gropius justifica casi excusándose lo siguiente:

Esta idea de empezar con dos diferentes grupos de maestros fue una necesidad, porque no era posible encontrar ni artistas con suficientes conocimientos técnicos, ni artesanos con suficiente imaginación para los problemas artísticos, aptos para la dirección de los talleres⁹².

En cualquier caso, esta dualidad constituida como fin en su síntesis, fue también objeto de los primeros enfrentamientos en el momento en que empezaron a identificarse con orientaciones subjetivas y exentas de compromiso social, o con tendencias hacia la objetivación encaminada hacia un rendimiento técnico y productivo. Pese a la insistencia de Walter Gropius en guardar siempre un equilibrio en la enseñanza para que ésta no se mostrase al alumnado como ningún sistema dogmático y acabado, parece que los acontecimientos ya anunciados de 1923 -consistentes en la incorporación de Moholy-Nagy al curso de iniciación- esconden ciertas desavenencias entre el profesorado.

Sin entrar a detallar todas las críticas personales que cuarenta y cinco años después reflejan la correspondencia entre Maldonado y Gropius, se desprende de todas las cronologías las polémicas que surgieron con las primeras visitas de Theo van Doesburg en 1921. El “paso del expresionismo al elementalismo”⁹³ en los planteamientos docentes parece tener una deuda con el artista holandés que postulaba una estética racional y no individualista, y con la radicalización de las posturas místicas y el enfoque emotivo de Itten, que en aquel momento se arropaba en su invitado, Vasily Kandinsky. Convertido aquél al mazdeísmo, difundía entre sus alumnos sus propios ideales que abogaban por un desarrollo del pensamiento y la vida

⁹² Citado en L. BENEVOLO, op. cit., página 441.

⁹³ No todos los autores consultados comparten esta expresión, considerada excesivamente simplificada para la situación vivida, pero representativa de los cambios que estaban aconteciendo.



figura 33: Cuerpo de profesores del Bauhaus en Dessau en 1926.



figura 34: Walter Gropius. Bauhaus, Dessau 1925-1926.

interior, en detrimento de la investigación científica y la especulación tecnológica⁹⁴.

No sabemos si por convencimiento personal, o por la situación crítica que atravesaba el país a nivel económico y social, y la consiguiente visión de rentabilidad para el futuro de la escuela, Gropius decidió publicar un texto conciliatorio con el que, sin embargo, provocaría la expulsión de Itten. En *Idee und Aufbau des Staatliches Bauhauses (Idea y estructura de la Bauhaus estatal de Weimar, 1923)* podemos encontrar las siguientes afirmaciones:

El espíritu dominante de nuestra época es ya reconocible, aunque su forma no está aún claramente definida. El viejo concepto dualista del mundo, que oponía el individuo al universo, está perdiendo terreno rápidamente. En su lugar se levanta la idea de una unidad universal en la que todas las fuerzas opuestas se encuentren en estado de absoluto equilibrio⁹⁵.

(...)

La enseñanza de los oficios pretende preparar para el diseño de la producción en serie. Comenzando con los instrumentos más simples y con las labores menos complicadas, (el aprendiz de la Bauhaus) adquiere gradualmente la capacidad para resolver problemas más intrincados y para trabajar con máquinas, al tiempo que está en contacto con todo el proceso de producción, desde el principio hasta el final, mientras que los obreros de las fábricas nunca van más allá del conocimiento de una de las fases del proceso. Por tanto, la Bauhaus está intentando conscientemente entrar en contacto con empresas industriales existentes, buscando con ello el estímulo mutuo⁹⁶.

Así Moholy-Nagy y Josef Albers tomaron las riendas del curso preparatorio dirigiéndolo hacia un elementalismo constructivista, no sin haber existido unas figuras de transición, -Paul Klee⁹⁷ y Vasily Kandinsky-, pero resulta

⁹⁴ Consúltese cita del propio Johannes Itten en K. FRAMPTON, op. cit., página 127.

⁹⁵ Citado en L. BENEVOLO, op. cit., página 444.

⁹⁶ Citado en K. FRAMPTON, op. cit., página 128.

⁹⁷ Paul Klee llegó incluso a publicar un texto donde explicaba sus métodos pedagógicos, *Pädagogisches Skizzenbuch*. La escasa información que ha

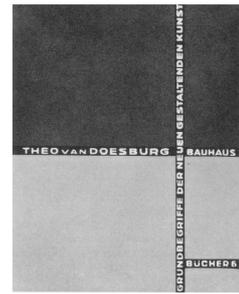
importante reseñar que ninguno de ellos abandonó los métodos pedagógicos basados en el aprendizaje mediante la adquisición de experiencia práctica.

El devenir de la Bauhaus hizo que poco a poco fuesen desapareciendo las divisiones entre *Werklehre* y *Formlehre* en los tres cursos de formación, al mismo tiempo que se tendía hacia una constante declinación del misticismo y de cualquier aspecto metafísico. Los planteamientos se hicieron sumamente objetivos, vinculándose en ocasiones a los argumentos de la *Neue Sachlichkeit*, y la escuela comenzó a dar sus frutos con la comercialización de sus propios diseños. El traslado a Dessau, en el nuevo edificio de Gropius, se caracterizó por la consolidación de la línea editorial de los *Bauhausbuch*⁹⁸ y por un enfoque hacia la formalización estrictamente relacionada con los métodos de producción, las limitaciones de los materiales y las necesidades programáticas. El proceso que seguirá desde la dimisión de Gropius hasta el cierre de la escuela en 1932, vendrá marcado por acontecimientos sociales y políticos, y no por reflexiones en materia didáctica.

De todo este discurso podremos extraer unas conclusiones que ayudan a ver la aportación fundamental de la Bauhaus, en el proceso de elaboración de los conocimientos con los que un artista (arquitecto) afronta un proyecto. Destacaremos principalmente dos hechos; por un lado la unificación del saber proveniente de diferentes disciplinas y ámbitos, y por otro la adquisición de éste desde el terreno de la experiencia. Gropius no descarta nada más que los extremos de las diferentes posturas: el academicismo, el misticismo..., y otorga libertad completa para la formación individual. Parece encontrar en el equilibrio, ese “justo medio” al que aludíamos al principio de este texto.

siendo posible recaudar sobre este escrito se encuentra en R. BANHAM, op.cit., página 280.

⁹⁸ El listado de títulos y autores se puede encontrar en L. BENEVOLO, op. cit., página 448.



figuras 35, 36 y 37:
Portadas de los
Bauhausbücher



figura 38: Intervención de la policía con ocasión de la clausura definitiva del Bauhaus en Berlín, 11 de abril de 1933



figura 39: Yamawaki, *El final de la Bauhaus*, Collage de 1923

A pesar de las dificultades prácticas, la base del trabajo que se desarrolla en la Bauhaus no puede ser nunca demasiado amplia, porque nos proponemos educar hombres y mujeres que sean capaces de comprender el mundo en que viven y crear formas que los simbolicen. Por esto, el campo educativo debe ensancharse por todos lados y extenderse a los campos vecinos, para estudiar los efectos de cualquier experiencia nueva⁹⁹.

Me impuse particularmente no vincular nunca al estudiante a un sistema acabado o a un dogma; quería que fuese él mismo quien encontrase su propio camino, aun a través de callejones sin salida o de errores: más que investigar, tenía que tantear¹⁰⁰.

En cuanto a la adquisición de los conocimientos prácticos, es evidente que esta postura se impregna del pragmatismo “necesario” en el momento histórico, y de una postura inteligente con respecto al devenir de las artes. Gropius conoce de primera mano los acontecimientos que rodean a las vanguardias, y vive el momento de sus respectivas decadencias. Mientras éstas quedaban agotadas a causa de búsquedas eternas en el terreno teórico, ahora se pretende su síntesis ocupándose principalmente de la experiencia. De esta manera, el discurso se dirige hacia la producción y la funcionalidad.

Para que un objeto –un recipiente, una silla, una vivienda– pueda funcionar de una manera apropiada, ante todo se ha de indagar su naturaleza: ha de conformarse del todo con su finalidad, es decir, ha de realizar de una manera práctica sus funciones, ha de ser duradero, económico y “bello”. Este estudio de la naturaleza del objeto y la consideración de todos los métodos de producción modernos, de las técnicas de construcción y de los materiales, determinan la aparición de formas que, apartándose de la tradición, a menudo resultan insólitas y sorprendentes (...)¹⁰¹.

⁹⁹ Citado en L. BENEVOLO, op. cit., página 448.

¹⁰⁰ Extracto de la carta de Walter Gropius a Tomás Maldonado, con fecha 22 de octubre de 1963. T. MALDONADO, op. cit., página 156.

¹⁰¹ *Bauhaus Dessau. Principios de producción de la Bauhaus*, Gropius 1926. En P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 259 y 260.

Mies van der Rohe

La figura de Ludwig Mies van der Rohe será objeto de análisis en el apéndice de este trabajo. Para un estudio de sus obras y de su pensamiento se remite al lector al bloque titulado “Dos visitas recientes”.

Le Corbusier: reconciliación de antagonismos

Le Corbusier es sin lugar a dudas el personaje arquitectónico por excelencia del siglo XX, “el maestro de los maestros”, “el arquitecto del siglo”, o “el líder de la arquitectura mundial”, tal y como difunden sus mejores críticos. Acometer por lo tanto, toda la complejidad teórica de su obra queda fuera de las pretensiones de este texto. Sin embargo, aprovecharemos la ocasión, en relación a la temática general de este trabajo, para hacer un estudio de sus antagonismos teóricos referentes al proceso proyectual que procesa, y los conocimientos que el artista suizo considera fundamentales. La amplia base cultural del personaje nos permitirá revisar el pensamiento teórico e ideológico que constituía su poética personal. No es extraño que su figura cause siempre admiración y su obra sea altamente valorada, ya que se genera alrededor del protagonista de este relato un cierto sentimiento de empatía, seguramente promovido por el hecho de abarcar todos los campos conceptuales posibles, con todas sus contradicciones implícitas y explícitas, su fusión de polaridades.

Partiremos pues de su obra escrita e iremos analizando aquellas variables que fueron definiendo su modo de entender la “creación arquitectónica”, o el sendero que, desde la ideología hasta la forma y pasando por el mito

poético, William Curtis¹⁰² describe como no identificable con una línea recta. Pero para ello, y antes de adentrarnos en su fundamental obra *Vers une architecture (Hacia una arquitectura, 1923)*, enunciaremos someramente los contenidos de su etapa de formación.

Paradójicamente, su primer y último libro fue *Le Voyage d'Orient*. Formulado a modo de anotaciones durante el transcurso de su viaje entre los meses de mayo y noviembre de 1911, fue revisado en 1914 para proceder a su publicación. Sin embargo, éste no pudo ver la luz hasta 1965, tras una segunda corrección. Le Corbusier estaba convencido de que esta obra constituía una documentación significativa de su proceso de aprendizaje. Ya en aquel momento, con tan sólo 24 años, el joven Jeanneret había “digerido” muchos de los valores e ideologías del pensamiento artístico y filosófico del siglo XIX. En La Chaux-de-Fonds, y bajo la atenta y protectora mirada de su primer maestro l'Eplattenier, -además del también favorable ambiente familiar-, sus lecturas se habían centrado en Owen Jones, John Ruskin, Eugène Grasset, Charles Blanc, Hermann Muthesius, Hypollite Taine, Henri Provensal, o Edouard Schuré. De los primeros, seguramente extrajo los valores artísticos y morales que rodeaban a los movimientos de Arts and Crafts, de los dos últimos, una visión idealista del arte que debía “superar” al materialismo y positivismo de la civilización moderna. Posteriormente, y durante sus primeras estancias en París y Berlín, había entrado en contacto con el racionalismo clásico, -bajo la influencia de Perret y las lecturas de Viollet-le-Duc y Choisy-, y con los problemas acerca de la producción industrial debatidos en el Deutscher Werkbund, -durante sus prácticas profesionales con Behrens, y las lecturas por él recomendadas de Nietzsche y Hegel-.

¹⁰² WILLIAM CURTIS, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Phaidon Press Limited, Londres 1986. Versión en castellano: *Le Corbusier. Ideas y formas*, Editorial Hermann Blume, Madrid 1987.

En suma, cuando Le Corbusier viaja a Turquía, Grecia o Italia, ya posee todas las herramientas que condensarán en su propia poética personal: en el plano ideológico, el idealismo y el racionalismo; en el sociológico, el regionalismo y el moralismo; en el plástico, el gusto por el ornamento y los detalles, y el abstraccionismo de las formas geométricas puras. Se advierte en sus dibujos un proceso paulatino de la descripción a la abstracción, tal y como su L'Eplattenier le había enseñado: las formas subyacentes de la naturaleza se van transformando en formas simbólicas, y los croquis son cada vez más "rápidos" y "esenciales". Pero sobre todo el artista suizo había adquirido una absoluta conciencia de superación continua y de búsqueda en la historia de todas las fuentes de conocimiento.

Obviando su proyecto de libro, *La construction des villes*, cuyo contenido versaba sobre la planificación de las ciudades desde un punto de partida crítico y peyorativo de su ciudad natal, -y que jamás llegó a ver la luz-, su siguiente texto fundamental lo escribió en colaboración de Amédée Ozenfant. *Après le cubisme* (1918) es el manifiesto de declaración de principios del purismo y por aquel entonces Le Corbusier ya se había "puesto al día" en materia de vanguardias. Si el cubismo analítico había surgido desde la "intuición eidética" de Husserl, superando el conocimiento "relativo" para llegar al "absoluto" (Bergson), y el cubismo sintético se fijaba en el nuevo platonismo de las ciencias ofreciendo un apriorismo plástico, ahora, los que se hacían llamar puristas promulgaban la extinción de cualquier tipo de espontaneidad y emoción en sus obras¹⁰³. Se buscaban valores universales e ideales en los objetos retratados provenientes de sus características más genéricas, del denominado concepto de *l'invariant* (invariante), al que alude Banham¹⁰⁴, el cual tendría gran repercusión en los

¹⁰³ M. DE MICHELI, op. cit., páginas 210 a 216.

¹⁰⁴ R. BANHAM, op. cit., páginas 203 a 210.



figuras 40 a 43: Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1923

postulados de necesidad de leyes y normas en la teoría arquitectónica de Le Corbusier.

Cinco años después, y como consecuencia de los primeros artículos surgidos en la revista *L'Esprit Nouveau* fundada en 1920, Le Corbusier, con su nuevo nombre, sacaría a la luz su primera gran obra escrita, *Hacia una arquitectura*. Las diez primeras páginas plantean ya los problemas de base: bajo el título “Estética del Ingeniero. Arquitectura”, el autor define los propósitos de la arquitectura, critica la situación del momento y aborda los primeros acercamientos al tema del conocimiento.

Para Le Corbusier, los ingenieros logran la armonía y los arquitectos, la belleza. Los primeros lo hacen a través de la ley de la economía y el cálculo (“espíritu puro”), mientras que los segundos ordenan formas para provocar emociones y llegar así el sentimiento de la belleza. La construcción afirma, la arquitectura propone, pero “son los ingenieros los que *conocen*”, “son dueños de la verdad”¹⁰⁵. Incluso cuando habla ya de las tres advertencias que hará a los arquitectos a lo largo de su escrito, el autor alude a los trazados reguladores y afirma:

*Luego, también para el arquitecto, están los “TRAZADOS REGULADORES”, que muestran de este modo uno de los medios por los cuales la arquitectura logra esa matemática sensible que nos da la impresión bienhechora del orden. Aquí hemos querido exponer hechos que valen más que las disertaciones acerca del alma de las piedras. Nos hemos quedado en la física de las obras, en el conocimiento*¹⁰⁶.

Reivindicará pues la geometría, la métrica, el módulo, y en general la matemática como máxima expresión de la

¹⁰⁵ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, París 1923. Versión en castellano: *Hacia una arquitectura*, Editorial Apóstrofe, S.L., Barcelona 1977. 1ª reimpresión de 1998, página 7. La palabra “conocen” viene en cursiva en el texto original.

¹⁰⁶ *Ibid.*, página 8. La palabra “conocimiento” viene señalada en cursiva en el texto original.

belleza y símbolo de la perfección, que además “procurarán la satisfacción del espíritu”¹⁰⁷. Y vuelven entonces los razonamientos en torno a las leyes y las reglas que han de definir la arquitectura. Visto desde este ángulo, lo que Le Corbusier propone es una vuelta al más puro positivismo, donde “la norma se establece sobre bases ciertas, no arbitrariamente, sino con la seguridad de las cosas motivadas, y con una lógica presidida por el análisis y la experimentación”¹⁰⁸, siempre en beneficio de un progreso propio del tiempo tecnológicamente vivido. Y aunque en muchos puntos de su discurso señale el término “imaginación” dentro de las facultades que operan en el proceso creativo, -“El volumen y la superficie están determinados por el plano. El plano es generador. ¡Tanto peor para los que carecen de imaginación!”¹⁰⁹-, éste nunca será claramente descrito, y siempre pertenecerá al terreno de la objetividad.

*La arquitectura (...) susceptible de ser sublime, conmueve los instintos más brutales por su objetividad.*¹¹⁰

Y añade posteriormente,

*Por esta razón, una catedral no es muy hermosa y buscamos en ella compensaciones de orden subjetivo, fuera de la plástica.*¹¹¹

Pero por otro lado, y tal y como señala Colquhoun¹¹², está claro que en Le Corbusier existen dos mundos, el empírico, -ligado a la percepción de las formas puras y geométricas-, y el espiritual, -que convierte estas formas en “símbolos de

¹⁰⁷ *Ibid.*, página 121.

¹⁰⁸ *Ibid.*, páginas 107 y 108.

¹⁰⁹ *Ibid.*, página 16.

¹¹⁰ *Ibid.*, página 15.

¹¹¹ *Ibid.*, página 19.

¹¹² ALAN COLQUHOUN. *Modernity and the classical tradition*. Massachusetts Institute of Technology, 1989. Versión en castellano: *Modernidad y tradición clásica*. Ediciones Júcar, Madrid 1991, páginas 119 a 154.

la idea posible”¹¹³-, afirmación que, de alguna manera, justificaría las afirmaciones anteriores sobre la dualidad racionalismo-idealismo existente en la teoría arquitectónica lecorbuseriana. La síntesis de estas dos esferas, cita el crítico británico, pudo haberlas hallado Le Corbusier en sus lecturas de juventud de los textos de Provensal.

A esta pareja de conceptos, racionalismo – idealismo, habrá que sumar otras como clasicismo – historicismo, colectividad – individualidad, conocimiento sensorial – conocimiento intelectual, arte – ciencia,... que formarán parte de su vocabulario habitual, y a las cuales retornará prácticamente en la totalidad de sus escritos.

Tres años después de la publicación, Le Corbusier transcribe en *Almanach de l'Architecture Moderne* (1925), una conferencia pronunciada en la Universidad de la Sorbona, donde sintetiza los conceptos de su primer libro. Ésta lleva por título “El espíritu nuevo en arquitectura”, y sus primeras frases hacen referencia a una estética nueva surgida de la técnica, “que ha logrado alcanzar las bases esenciales de nuestra sensibilidad, las bases puramente humanas de la emoción”¹¹⁴. Se podría deducir de esta presentación que el autor está respondiendo a la visión historiográfica que encuentra en los ideales de la arquitectura la representación del “espíritu de su tiempo”, pero rápidamente añade:

*En la atmósfera pura del cálculo volvemos a encontrar cierto espíritu de claridad que animó el pasado inmortal.
(...)
El espíritu se comunica de pueblo en pueblo y el progreso precipita sus consecuencias*¹¹⁵.

¹¹³ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, op. cit., página 16.

¹¹⁴ LE CORBUSIER, “El espíritu nuevo en arquitectura”, publicada originalmente en *Almanach de l'Architecture Moderne*. París, 1925. Traducción al castellano recogida en LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en arquitectura / En defensa de la arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1983. 1ª reimpresión de 2003, página 9.

¹¹⁵ *Ibíd.*, páginas 10 y 11.

más es detallado en esta ruta, aunque en las siguientes páginas irá insistiendo en este tema:

(...) tal es la obra surgida de no se sabe qué profundo almacenamiento de conocimientos adquiridos, de experiencia y de poder creador individual¹¹⁹.

...Pues la arquitectura es un hecho innegable que surge en el preciso instante de la creación en que el espíritu, preocupado por asegurar la solidez de la obra, de colmar las exigencias del confort, se encuentra levantado por una intención más elevada que la de simplemente servir y tiende a manifestar las potencias líricas que nos animan y nos dan alegría¹²⁰.

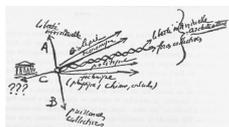


figura 45: Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, 1937

La segunda ocasión se presenta en un texto incluido en *Cuando las catedrales eran blancas* (1937), a propósito de una reflexión sobre la fábrica Ford de Detroit¹²¹. Aquí Le Corbusier habla, apoyándose en otro diagrama, de la parálisis que provocan dos vectores divergentes: “libertad individual” en oposición a las “potencias colectivas”. Acto seguido dibuja un tercer trazo equidistante de los dos precedentes que simboliza con un orden clásico. Los tres argumentos por separado inmovilizan a la arquitectura. Propone por lo tanto que todas se aúnen impulsadas por las certezas, (biología, economía y técnica), y la política (útil de ejecución), todas guiadas por el espíritu de colaboración y el progreso.

Por último, los conflictos relativos al conocimiento sensorial e intelectual, y las alusiones a los campos de acción del arte y la ciencia, se entremezclan con las disertaciones, variables a lo largo de sus escritos, sobre el “hombre ingeniero” y el “hombre arquitecto”.

En el artículo *En defensa de la arquitectura*, escribirá:

¹¹⁹ *Ibíd.*, página 95

¹²⁰ *Ibíd.*, página 105

¹²¹ LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, París 1937. Versión en castellano: *Cuando las catedrales eran blancas*, Ediciones Apóstrofe, S.L., Barcelona 1999, páginas 229 a 232.

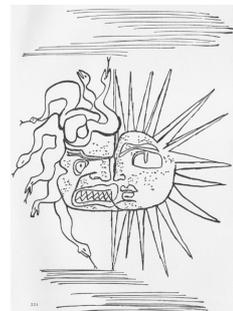
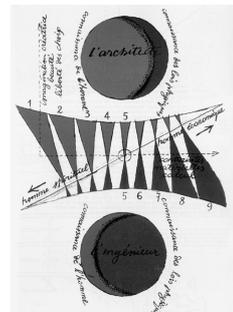
*(...) un hombre es un cerebro y un corazón, una razón y una pasión. La razón no conoce más que lo absoluto de la ciencia del día y la pasión es una fuerza viva que tiende a arrastrar tras ella los objetos disponibles.
Pienso que todo hombre que concibe algo se apasiona en la búsqueda de la solución¹²².*

Obsérvese, sin embargo, en *Précisions* (*Precisiones*, 1930), las correcciones realizadas frente a las primeras frases de *Hacia una arquitectura*:

*Ingeniero, es el análisis y la aplicación de los cálculos; constructor, es síntesis y creación.
Observen ustedes esto: el ingeniero, admirable en sus tareas meticulosas, inclinado sobre su regla de cálculo, es, la mayoría de las veces, un perfecto rebelde contra los hijos que crea. No cree en ellos más que como una máquina que funciona. No les reconoce un organismo de pensamiento. No conoce su obra; la sufre¹²³.*

Y posteriormente en *La maison des hommes* (*La casa del hombre*, 1942), Le Corbusier explicará mediante su famoso esquema rojo y azul, las combinaciones entre los conocimientos de las leyes físicas y los relativos al hombre, las herramientas de cálculo por un lado y la imaginación creadora por otro, el equilibrio complementario existente entre el ingeniero y el arquitecto. Curiosamente, cerrará este libro con su famoso dibujo de la figura mitad sol mitad medusa, y una sentencia inaudita para lo que venía siendo la línea general de sus argumentaciones:

(...) esta verdad de reciprocidad entre dos universos que la experiencia individual no ha revelado nunca a nadie, pero



figuras 46 y 47: Le Corbusier, *La casa del hombre*, 1942

¹²² LE CORBUSIER, *Défense de l'Architecture*. Publicado en *Stavba* nº2, Praga 1929 y en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, París 1933. Traducción al castellano recogida en LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en arquitectura / En defensa de la arquitectura*, op.cit.

¹²³ LE CORBUSIER, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, op. cit., página 50. La palabra "conoce" viene marcada en cursiva en el texto original.

*que la intuición puede captar instantáneamente: Pensar con la razón paraliza el mundo*¹²⁴.

Parece por lo tanto que Le Corbusier no sólo podría ser calificado como un maestro de la arquitectura, sino también como un erudito en materia de argumentaciones. Su amplio conocimiento de las diferentes doctrinas de pensamiento le permite elaborar discursos donde la voluntad de énfasis viene respaldada fundamentalmente por éstos. Las consecuencias, un universo aparentemente armónico donde, para el artista, hay una explicación para todo, pero al mismo tiempo, unos razonamientos cargados de contradicciones que transfería directamente a la realización formal de sus obras.

Por último, existe una descripción, entre las muchas que hizo, de su manera de entender el hecho arquitectónico que demuestra la reflexión anterior e informa perfectamente de su mundo de ambivalencias:

Y es que la arquitectura es un encadenamiento de hechos sucesivos que van del análisis a la síntesis, hechos que el espíritu intenta sublimizar por la creación de relaciones tan precisas y tan conmovedoras, que se derivan profundas sensaciones fisiológicas, que un verdadero deleite espiritual interviene en la lectura del problema resuelto, que una percepción de la armonía nos llega por la calidad aguda de una matemática, uniendo cada elemento de la obra a los otros y el conjunto de esa otra entidad que es el medio ambiente, el lugar.

*Es entonces que todo lo que sirve, todo lo que es útil, ha sido superado. Un hecho sobrepasa: la creación. Fenómeno de lirismo y de cordura que se llama belleza*¹²⁵.

¹²⁴ LE CORBUSIER, *La maison des hommes*, París 1942. Versión en castellano: *La casa del hombre*, Ediciones Apóstrofe, S.L., Barcelona 1979. 1ª reimpresión de 1999, página 220.

¹²⁵ LE CORBUSIER, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, op. cit., página 184.

Las supuestas crisis de la modernidad

Trataremos, en este último apartado dedicado al siglo XX, de analizar el periodo que arranca después de la segunda Guerra Mundial y culmina a finales de la década de los ochenta. A pesar de contar con sólo veinte años de perspectiva, este escaso fragmento temporal es objeto de múltiples estudios e innumerables interpretaciones, y muchos críticos e historiadores pretenden encontrar en él claves que nos permitan entender el momento actual.

Tal y como sugiere el título, estos años coinciden en el ámbito general de la cultura, con el etiquetado momento “posmoderno”, que si bien parece que los estetas y filósofos tienen más o menos definido, trasladado al terreno de la arquitectura se convierte en un sinfín de ambigüedades y controversias. Además el término, en auge durante los setenta, se utiliza cada vez con más temor, precisamente por las incorrectas connotaciones que ha adquirido. Hoy en día hablar de posmodernidad en arquitectura evoca imágenes de arquitecturas estadounidenses *kitsch* y horteras, al igual que gestos contrariados en el interlocutor. Para colmo, una rápida consulta a un diccionario, nos da una simplista definición que nos deja cuanto menos, anonadados: “Tendencia cultural de finales del siglo XX caracterizada por la preocupación por la forma y la falta de

compromiso social y político”¹²⁶. Proponemos por lo tanto para esta introducción, el proceso ya establecido de analizar el periodo ideológicamente, definirlo en el campo concreto de la teoría arquitectónica –con todas sus diferentes acepciones–, y justificar entonces el porqué del título, al igual que la metodología a seguir en los restantes textos.

Desde un plano general filosófico estético, la posmodernidad no es más que un término de delimitación temporal que supone, como su propia etimología indica, el periodo que se sitúa detrás de la modernidad, es decir aquél que, conscientemente, pretende la crítica de la fe absoluta en la razón y la creencia en el progreso. Siguiendo el esquema argumental de Carlos Thiebaut, podremos hablar de “cuatro conjuntos de problemas” que definen este momento; el sociológico, el relativo a la “pluralización de los lenguajes”, el incidente en el “desvanecimiento del sujeto”, y el de la nueva comprensión histórica¹²⁷.

En el primer caso hablaremos de una orientación sociológica, que rechazando el modelo equilibrado fruto de las herencias marxistas o el funcionalismo, ve la sociedad posmoderna como una combinación de crecientes complejidades. Sus consecuencias pasarán por una conciencia de las diferencias de todo orden: rasgos de identificación particulares, realidad de las desigualdades, desequilibrios de orden moral, político o económico...

En segundo lugar, las cuestiones relativas a la filosofía del lenguaje nos llevarán ineludiblemente a las primeras

¹²⁶ AA. VV., *Diccionario de uso del español* MARÍA MOLINER, Editorial Gredos, Madrid 1998. 2ª edición de 2001, volumen II, página 744.

¹²⁷ Se toma prestado este esquema por su facilidad comprensiva y, al mismo tiempo, su capacidad de mostrar el amplio abanico de argumentaciones variadas. No obstante el discurso aquí expuesto, se presenta tal vez demasiado simplificado, por lo que se remite al texto original del citado autor. CARLOS THIEBAUT, “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de los moderno)”. En AA.VV, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor Distribuciones, S.A., Madrid 1996, volumen II, páginas 311 a 327.

argumentaciones sobre los cambios de valores cognitivos. Recordaremos aquí a Herder y a Humbolt, y la sucinta explicación de su tesis a la que aludimos en el bloque anterior, con motivo del análisis del romanticismo alemán. Si para estos dos pensadores el lenguaje era una “energía del espíritu donde se encarnaba la concepción del mundo propia de una noción, modelando y dominando así la subjetividad del individuo”¹²⁸, sus continuadores, -Husserl, Heidegger, Cassirer, o Merleau-Ponty-, reafirmaron esta relación entre lenguaje y hombre, mediante la confirmación empírica de la relación que existe entre el lenguaje y la cultura o sociedad. Posteriormente, los estudios se fueron orientando hacia el problema del significado (o contenido), porque éste es, según Frege, el significado común y público con que la humanidad transmite el “tesoro común de pensamientos” de una generación a otra.

Así, la propia evolución de la filosofía analítica -y de los textos de Wittgenstein- fue reconociendo con mayor intensidad la particularidad y materialidad de los lenguajes. Si en los primeros estadios, el análisis del lenguaje se confía a la lógica sistematizada, hacia los años cincuenta el esclarecimiento del mismo se efectúa a través del reconocimiento de las características naturales del lenguaje vivo, que integra diversas funciones, y la pluralidad de usos y contextos lingüísticos. En definitiva, a lo largo del siglo XX, y en palabras de Habermas, se produce un cambio de paradigma, al pasar de una filosofía de la conciencia, o de una epistemología, -en la que importan las relaciones entre el sujeto y el objeto- a una filosofía del lenguaje, en la que importan las relaciones entre el enunciado y el mundo, esto es, a una teoría del significado. Una cuestión tan clásica, por ejemplo, como la que puede formularse en teoría del conocimiento acerca de “qué es conocer” se reformula y reinterpretada como una cuestión sobre el significado,

¹²⁸ Véanse las primeras páginas del texto “La conciencia histórica y la búsqueda del estilo nacional” dentro del capítulo dedicado al siglo XIX del presente trabajo.

referente a “qué se quiere decir cuando se dice que conocemos algo”¹²⁹.

El tercer y cuarto argumento entra en relación directa con el apartado anterior. El “desvanecimiento del sujeto” se entendería como consecuencia del desarrollo de la filosofía del lenguaje, donde los estudios se localizan alrededor del significado y la realidad, sin atender a la intencionalidad del sujeto. Y si ésta se pierde, será también lógico que con ella desaparezca la visión histórica ligada al progreso, aunque no la disponibilidad de todos los códigos del pasado, tal y como ocurrirá en el arte posmoderno.

Los cuatro puntos enunciados podrán englobarse en las consideraciones propias de la filosofía estructuralista, *-alma mater* de la cultura posmoderna, tal y como Colquhoun reiterará en sus ensayos-, que partió de la noción de estructura formulada por la lingüística de Saussure (estudio del lenguaje como sistema de signos, y denominación de semiología como la ciencia de los mismos) y se enmarcó en el contexto del estudio del estatus epistemológico de las ciencias sociales. Así, el término estructura, se concibió como la construcción de un modelo abstracto de relaciones y transformaciones, independiente de las realidades concretas (el sujeto humano, por ejemplo), asemejándose en última instancia a una realidad inconsciente. Se trata de descubrir el significado de cada realidad, no diacrónicamente, es decir, a partir de su historia o de causas externas, sino sincrónicamente, a partir de ella misma, de las propias relaciones que mantienen entre sí los elementos que la componen. El método consiste en considerar cualquier realidad humana (una lengua, una institución, una obra literaria, etc.) como una totalidad estructurada y significativa, articulada en relaciones estables y regidas por unas leyes internas.

¹²⁹ “Filosofía analítica”. J. CORTÉS MORATÓ, A. MARTÍNEZ RIU, op. cit.

A partir de su aplicación en la lingüística, el estructuralismo empezó a extenderse a otras ciencias sociales, sin poder encontrar un modelo unitario, pero siempre unida por su común desautorización del pensamiento existencial-fenomenológico. En Francia, el primer y principal representante fue el antropólogo Claude Lévi-Strauss que lo aplicó al estudio de las relaciones de parentesco. Después Roland Barthes lo aplicó a la crítica literaria, y Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jacques Derrida a la filosofía, - aunque no acepten plenamente el calificativo de estructuralistas y, especialmente, los dos últimos sean ya pensadores del postestructuralismo-; Jacques Lacan, al psicoanálisis; Louis Althusser, al marxismo; Jean Piaget a la psicología genética¹³⁰.

Pero las traslaciones de este pensamiento a la esfera artística pasan ineludiblemente por las referencias a la arquitectura. De hecho, la situación es bastante singular y pocas veces es la teoría arquitectónica la señalada como ejemplo paradigmático de “traducción” de los conceptos filosóficos. En este caso, a pesar de los posibles ejemplos de calificación postmoderna que los críticos señalan en materia de literatura o incluso cinematografía, ninguno de los consultados obvia la más práctica de las ramas artísticas.

Por traslación directa del pensamiento posmoderno, entenderemos la arquitectura posmoderna, genéricamente, aquella cuya esencia se basa en el rechazo al denominado “movimiento moderno”. No será objeto de este trabajo adscribirse o rebatir este último término, sino más bien reflejar lo que se entendía por tal en las tesis de los teóricos del momento. Pero, tanto en contenidos, como en denominaciones y clasificaciones, cada crítico –en función también de la distancia de referencia con respecto a los

¹³⁰ E. CORETH, P. EHLEN, G. HAEFFNER, F. RICKEN, *Philosophie des 20 Jahrhunderts*, Stuttgart 1986. Versión en castellano: *La filosofía del siglo XX*, Editorial Herder S.A., Barcelona 1989. 2ª edición de 2002, páginas 92 a 96.

acontecimientos- extrae unas conclusiones que resumiremos a continuación.

Matei Calinescu, en 1986, amplía su obra *Caras de la modernidad* con un capítulo que lleva por título “Sobre la Postmodernidad”. Dada su especialización, el acercamiento al tema es más bien literario y desde una perspectiva anglo-americana, pero no deja de reflejar en su ensayo unos comentarios de carácter general sobre la arquitectura posmoderna¹³¹. Ésta es definida como una reacción contra la modernidad, no sólo formal, sino también ideológica, comprometiendo a “toda la filosofía vanguardista que subyace al proyecto moderno desde los días de la Bauhaus”. Y apunta hacia los enfoques de planeamiento urbano caracterizados por una *tabula rasa* radicalmente racionalista, señalados en las obras de Charles Jencks¹³², como punto principal de arranque de la postura posmoderna. La respuesta, en sus propias palabras, es un modelo de ciudad que se des-unifica y se des-simplifica, donde se adquiere una actitud “dialógica” de autoconciencia y autocomprensión hacia el pasado. El autor acaba tomando una actitud crítica con las posturas del citado Jencks, y su clasificación nada fiable en el terreno teórico entre arquitectura posmoderna y “tardío-moderna”.

Un año más tarde, y desde la perspectiva europea, Tomás Maldonado en “La arquitectura moderna y sus críticos”¹³³, sale en defensa de un simplificado y estereotipado concepto

¹³¹ Matei Calinescu, catedrático de literatura comparada en la Universidad de Indiana, escribe *Caras de la Modernidad* en 1977. Véase M. CALINESCU, op. cit., páginas 259 a 301.

¹³² CHARLES JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, Nueva York 1977 (*El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Gustavo Gili S.A., Barcelona 1981); *Late-Modern Architecture*, Nueva York 1980 (*Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Gustavo Gili S.A., Barcelona 1982); *Current Architecture*, Londres 1982 (*Movimientos modernos en arquitectura*, Hermam Blume, Madrid 1983). Un extracto de la primera obra puede encontrarse en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 453 y 461.

¹³³ Capítulo 4 de la obra: T. MALDONADO, *El futuro de la modernidad*, op. cit., páginas 53 a 75.

de Movimiento Moderno como blanco de ataque de los críticos posmodernos, aunque reconoce que la imagen reductiva es también fruto de los propios autores implicados en esta arquitectura. El autor recoge las transferencias entre filosofía y arquitectura utilizadas por los teóricos para respaldar sus tesis, y advierte que la semiología como razonamiento historiográfico le parece un objetivo teórico demasiado ambicioso cuyos complejos resultados caen, en la mayoría de los casos, en una “patética banalidad”. Distingue, no obstante, en esta reducción a signos, una posmodernidad “populista” de encuadre norteamericano, de otra de “élite” que “se orienta hacia la recuperación de los símbolos de la memoria”. El ataque contra la ideología totalizadora de la modernidad se convierte, según Maldonado, en un “antiideologismo” próximo al *laissez-faire*, que sin embargo, acaba reformulándose como una nueva “miopía mesiánica”.

El uso imparcial del pensamiento de Heidegger demuestra cómo hoy existe una tendencia bastante difusa a una apropiación indebida –o en ciertos casos por lo menos abusiva– de algunas corrientes de la investigación filosófica contemporánea. La finalidad, declarada o no, es la legitimación de la posmodernidad en arquitectura. Y el razonamiento es simple. En primer lugar se constata una crisis de arquitectura, después se trata de explicarla recurriendo, no como sería lo más sensato, a las múltiples crisis que afectan a la sociedad, sino solamente a la crisis de la filosofía que, con cierta ligereza, viene identificada con la filosofía de la crisis. Y entonces se habla, no con menor ligereza, de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Derrida y Lyotard¹³⁴.

Colquhoun, todavía en la década de los ochenta, resulta más imparcial en sus escritos¹³⁵. Reconoce la superación de la modernidad y la vanguardia clásica, y advierte de las múltiples variaciones que encierra la posmodernidad. Explica esta arquitectura desde las críticas a la visión

¹³⁴ *Ibíd.*, página 66.

¹³⁵ A. COLQUHOUN, *op. cit.*, “Actitudes críticas postmodernas” y “Postmodernidad y estructuralismo: una mirada retrospectiva”, páginas 277 a 285, y 287 a 302.

positivista y cientificista, cuyos frentes –el funcionalismo y el determinismo histórico– son rebatidos desde el estructuralismo. Sin embargo acabará lamentando la incapacidad de esta ideología para definir todas las variables del hecho proyectual. Dos serán los grandes modelos de la posmodernidad, cuyas denominaciones adoptarán la terminología de François Choay: el progresista y el culturalista. En el primero, tendrán cabida los textos de Lyotard¹³⁶ y las obras de Venturi, y se caracterizará por la “transfiguración de la modernidad” mediante la idea de “conocimiento narrativo” (que les lleva a sustituir el científico por un concepto próximo a la opinión, basado en la tradición y las costumbre), la idea de “juegos de lenguaje” (Wittgenstein), y la multiplicidad de lógicas en la ciencia. El modelo culturalista, sin embargo, basará su reacción a la modernidad en una validación de la tradición, y encontrará su aplicación en la obra de Leon Krier. En este caso, los valores absolutos del pasado se modificarán para aplicarlos al mundo posmoderno.

De entre los múltiples artículos escritos por Ignasi de Solà-Morales, uno trata de modo exhaustivo el problema de la crisis del “Proyecto Moderno”: “Arquitectura débil”¹³⁷. El autor destaca los años sesenta como aquellos que vieron nacer unas bases “fundamentalistas” de llamada al orden, tanto desde la tradición moderna surgida durante las vanguardias (Richard Meier), como desde la época ilustrada (Tendenza). La superposición de tiempos, la recuperación del monumento entendido como recuerdo o permanencia, y el concepto de decoración como algo accidental y no necesario, son los factores característicos de una

¹³⁶ Uno de los textos más significativos del autor es *La condición posmoderna*, París 1978. Un extracto del mismo puede consultarse en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 489 a 492.

¹³⁷ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Arquitectura débil*, publicado originalmente en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* nº 175, Barcelona 1987. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1995. 2ª edición de 1996.

arquitectura que se asemeja al “pensamiento débil” de Gianni Vattimo; aquél que parte del pensamiento de Nietzsche y Heidegger, para argumentar su filosofía de la “diferenciación” basada en la fragmentación y la multiplicidad, -nociones que se oponen a la visión “dialéctica” totalizadora de Hegel y Marx-.

Escrita entre 1990 y 1992, la conocida obra *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* de Josep Maria Montaner¹³⁸, introduce una catalogación de la arquitectura según periodos históricos que responden a la continuidad y revisiones del movimiento moderno (1945-1965), la conciencia de una nueva situación (1966-1977), y los caminos divergentes y atomizados de final de siglo (1977-1992). Según el autor, cuatro son los motores de esta evolución: la adición a los presupuestos modernos de aquellas variables propias de las identidades culturales y tecnológicas, la necesidad de una renovación formal, la interpretación histórica que recupera la tradición y la memoria, y el replanteamiento del modelo urbano ante el fracaso del funcionalismo radical de la ciudad moderna. Pero será en su ensayo “Modernidad, vanguardias y neovanguardias”¹³⁹, donde indagará en los paralelismos existentes entre las vanguardias de principios del novecientos, y las “neovanguardias” de final de siglo que, teniendo sus antecedentes en grupos como Archigram o Five Architects, se desarrollan plenamente en las últimas décadas en obras de Koolhaas, Nouvel o Herzog y de Meuron, mediante una voluntad de ruptura explícita y la creación de un nuevo universo formal. Aldo Rossi y Robert Venturi quedarían excluidos de esta denominación por actuar precisamente desde el polo opuesto. La postura de estos arquitectos es, en realidad, anti-vanguardista: intentan

¹³⁸ JOSEP MARIA MONTANER, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1993. 4ª edición de 1999.

¹³⁹ J. M. MONTANER, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, op. cit., páginas 141 a 157.

recuperar la tradición y conservar los lenguajes convencionales, pero no existe en ellos un “ansia insaciable de novedad y originalidad”.

Juan Antonio Ramírez, en su artículo cuyo título alude a Venturi, “Aprendiendo de la arquitectura postmoderna”¹⁴⁰, nos describe la arquitectura posterior a la segunda guerra mundial en base a los resultados prácticos. Así, las fases cronológicas e ideológicas, -y en algunos casos coincidentes-, responden a la complejidad de soluciones técnicas y formales (Archigram, arquitecturas high-tech), al retorno a los sistemas racionalistas de los años veinte o del periodo iluminista (New York 5, Tendenza), al carácter figurativo de la cultura pop, o a las traslaciones no fundamentadas del pensamiento postestructuralista (reconstrucción).

Este esquema sencillo pero esclarecedor, se amplía en los recientes y vocacionales textos pedagógicos de Juan Calduch¹⁴¹. Tras una definición de la cultura posmoderna como complejidad de caracteres surgidos frente a la modernidad ortodoxa, el autor describe ésta con los mismos argumentos que luego utilizará para la traslación arquitectónica: el populismo (tanto en los resultados norteamericanos de la lingüística estructural, como en los del realismo italiano), el escapismo o voluntad de futuro que esconden los avances técnicos (arquitecturas high-tech, y “tecnologías blandas” que hablan de ecología y sostenibilidad), la “fragmentación ecléctica” resultante de la aplicación de un nuevo cuerpo disciplinar, y las denominadas “renuncias a la alusión” (deconstructivismo, minimalismo...). De esta manera van apareciendo líneas ideológicas y términos específicos que nos permiten

¹⁴⁰ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, “Aprendiendo de la arquitectura postmoderna”. En AA. VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen II, páginas 339 a 345.

¹⁴¹ JUAN CALDUCH, *Temas de composición arquitectónica 10: postmodernidad y otros epígonos*, Editorial Club Universitario, Alicante 2001.

ordenar, al mismo tiempo que vislumbrar, aquella complejidad anteriormente aludida. Se distinguirán en primer lugar, unas teorías neo-modernas cuyas bases se sitúan todavía dentro de las establecidas por el movimiento moderno (etiqueta aquí también cuestionada), de otras postmodernas que rechazan genérica y abiertamente el sistema anterior, aunque se preferirá el término neo-eclecticismo para designar esta arquitectura desde un enfoque estrictamente formal. La super-modernidad, - calificativo también utilizado por Hans Ibelins¹⁴² aunque con otra acepción-, se identificará sin embargo con las posturas inspiradas en las metodologías de diseño de Christopher Alexander, aquellas que llevaron a un extremo el cientificismo y derivaron en un “exhibicionismo tecnológico”.

Con esta extendida referencia a diversos críticos de la arquitectura se pretende un objetivo múltiple: comprobar la complejidad, los paralelismos y las controversias existentes en la traslación del concepto posmodernidad desde el campo de la cultura en general hasta el de la arquitectura en particular, y presentar someramente a través de la terminología y las cuestiones en torno a las aplicaciones teóricas de las ideologías, las líneas de pensamiento a indagar. Trataremos ahora de justificar el título de este capítulo como la metodología planificada para el resto del mismo. El calificativo “supuestas” que antecede a “crisis de la modernidad”, -empleado como sinónimo de “presuntas” y en plural-, adquiere en este título una doble connotación.

En primer lugar, y desde un punto de vista histórico-ideológico, utilizaremos el mismo argumento al que Helio Piñón alude repetidamente. Parece excesivamente ambicioso, ante la escasa perspectiva temporal existente,

¹⁴² Para este autor la “supermodernidad” adquiere un carácter temporal de superación de la “postmodernidad”. HANS IBELINS, *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalisation*, Róterdam 1998. Versión en castellano: *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1988.

otorgar a un periodo de aproximadamente treinta años una significación como mínimo equivalente a la modernidad, con más de dos siglos de vigencia. Si recordamos el porqué de la línea divisoria entre tradición clásica y modernidad, los cambios aquí acontecidos no responden a una transformación de tal magnitud, -visión ésta, hoy en día mayoritariamente aceptada-. En palabras del citado autor, a mediados de los setenta y tras una sensación de crisis continua, aparece una conciencia de arquitectura "after" donde la relación con el movimiento moderno es estrictamente referencial. Se trata de:

(...) un rearme ideológico entre los muchos que, desde Alberti hasta hoy, los arquitectos se han visto obligados a llevar a cabo para asegurar la subsistencia de su institución como garantía de un sistema disciplinar resolutivo¹⁴³.

Por otro lado, y atendiendo a los criterios epistemológicos que guían este trabajo, aunque se reconocen ya cambios sustanciales con respecto a los periodos anteriores, ninguno de ellos desbancará la transformación sustancial acometida por un argumento como el de la razón ilustrada y la introducción del sujeto en el panorama cognitivo.

En cualquier caso, este enunciado será el principal objetivo a debatir en el presente capítulo mediante argumentaciones que, dada su heterogeneidad, agruparemos esta vez en función de las coordenadas geográficas. *La reflexión italiana*, *La evolución británica* y *Las transformaciones americanas*, indican la ubicación y el proceso de puesta en crisis de la modernidad que cada uno de los países plantea. Con este análisis no se está pretendiendo abarcar la totalidad del panorama internacional, pero sí ofrecer tres ejemplos de considerable importancia y especificidad, que se dan en un amplio contexto de continuidad y evolución, en relación a sus respectivas herencias culturales.

¹⁴³ HELIO PIÑÓN, *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Ediciones Península, Barcelona 1981, página 62.

La reflexión italiana

La reflexión en torno a las bases del “movimiento moderno” en Italia surge, después de la segunda guerra mundial, desde dos frentes diferenciados –Roma y, Venecia y Milán–, con un pluralismo argumental extendido, pero con tres características comunes: la participación, –activa en muchos casos–, en la política e ideología de izquierdas que conlleva una reconstrucción de los valores sociales, la reconsideración histórica y teórica de la “pureza original” de la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, y la valoración de lo colectivo y del patrimonio cultural cuya máxima expresión se localiza en la ciudad¹⁴⁴. La primera constatación es simplemente una actitud que proporcionará unas coordenadas morales, pero las dos segundas son las fórmulas de revisión de la modernidad, desde los terrenos teóricos y metodológicos, que los protagonistas eligieron seguramente como consecuencia del bagaje y la tradición cultural de su propio país.

Tal y como señala Jorge Torres¹⁴⁵ en su tesis doctoral, el ambiente cultural y arquitectónico en la Italia posbélica

¹⁴⁴ J.M. MONTANER, *Después del Movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, op. cit., página 95.

¹⁴⁵ JORGE TORRES CUECO, Tesis doctoral inédita: *Italia y Catalunya, Relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968*, U.P. de Valencia, E.T.S. de Arquitectura, 1991. El esquema argumental de esta primera parte del texto es deudor de las exposiciones que aparecen en el segundo bloque de la tesis citada: “Parte II. Arquitectura Italiana”, páginas 37 a 249.

queda fuertemente determinado por la incomprensión de la sinrazón de Benedetto Croce¹⁴⁶ y la búsqueda de una nueva realidad, reflejo del fenómeno de “liberación” que vive el país. Además de muchas otras influencias, el neorrealismo en Roma, y el mestizaje entre éste, el existencialismo y la fenomenología en las ciudades del norte, parecen ser las fuentes ideológicas según el citado autor. En el primero de los casos, bastará recordar aquí las influencias del realismo en la cultura literaria o cinematográfica, para darnos cuenta de cómo este pensamiento pudo también influir en el terreno arquitectónico.

Las arquitecturas neorrealistas, evidentemente, rechazan el “conformismo moderno”, el “racionalismo abstracto”, que no puede ser aprehendido directamente por el público consumidor y que, además es sinónimo de especulación, de deshumanización, de desconsideración hacia las necesidades psicológicas del hombre. (...)

*Frente a la programaticidad racionalista, la arquitectura neorrealista propone la espontaneidad; frente a la teoría, la praxis; frente a la tecnología (que es tomada con cautela y ciertas reticencias pues es considerada como un producto del sistema), la manualidad, la artesanidad, y el gusto por el detalle. (...)*¹⁴⁷

Georg Lukács se convierte en uno de los principales teóricos de la estética del momento, y un ferviente defensor de la idea de arte como reflejo de la realidad social históricamente determinada, asignándole así la misión de servir a la autoconciencia de la humanidad. El arte debía por lo tanto ser estudiado a partir de las categorías de análisis del materialismo histórico, en su relación dialéctica con las formaciones sociales y las condiciones reales existentes. Sin embargo, el lógico retraso cronológico de las prácticas neorrealistas arquitectónicas, con respecto a las producciones literarias o cinematográficas, y el inicio de una política neoliberal tras las elecciones de 1948 parecen interrumpir el desarrollo de este proceso.

¹⁴⁶ Véanse las referencias a este filósofo neoidealista en el capítulo dedicado a las vanguardias, con motivo del carácter intuicionista del futurismo.

¹⁴⁷ J. TORRES CUECO, op. cit., página 141.

El norte de Italia verá nacer grandes personajes teóricos como Giulio Carlo Argan y Ernesto Nathan Rogers. Las influencias del existencialismo de Sartre y Heidegger, provenientes de los debates de los últimos CIAM, al igual que las consecuencias ideológicas de la Escuela de Frankfurt, ayudarán a ambos autores a plantear su proyecto de “continuidad” a partir de los valores iniciales de la “vanguardia”. El primero realizó una labor admirable de definición, análisis y síntesis global del arte y la arquitectura italiana a lo largo de toda la historia, desde una visión formalista y a la vez sociológica, interpretada desde el marxismo. Montaner destaca claramente como Rossi, Grassi o Gregotti recurrirán posteriormente a la interpretación historiográfica de Argan como base argumental de sus propios trabajos¹⁴⁸.

El segundo, con fuertes convicciones metodológicas y morales, mostró sus escritos teóricos en los editoriales de las revistas *Domus* y *Casabella-Continuità*, herramientas de comunicación y de expresión fundamentales en aquellos momentos. Rogers plantea fundamentalmente un “programa metodológico de recuperación de la tradición” como “herramienta de reconstrucción de la modernidad”, es decir, plantea la necesidad de conocer el pasado, exenta de formalismos y apriorismos, para interpretar el presente desde su nueva realidad más humanizada y determinada por factores geográficos, sociales, económicos... Los términos “continuidad”, “crisis”, “tradición” o “preexistencia ambiental” formarán parte de su habitual vocabulario, y se combinarán para enseñarnos argumentos tan influyentes posteriormente como la convicción de un método argumental para el presente, extraído del estudio de la historia; la visión de cualquier momento histórico como una ambivalencia entre los dos primeros vocablos; o las dos



figura 48: Belgiojoso, Peressutti y Rogers (BBPR). Torre Velasco, Milán 1950-1958

¹⁴⁸ J.M. MONTANER, *Después del Movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, op. cit., página 96.

posibles acepciones del último: “procedimientos de inserción de edificios construidos con lenguaje moderno en centros históricos o tradicionales, o el encuentro con las raíces históricas, locales o populares como aportación en los edificios a construirse”¹⁴⁹.

Sin embargo, la segunda cuestión arriba referenciada – continuidad/ crisis – no podrá mantener por más tiempo el equilibrio deseado por Rogers en su revista *Casabella-Continuità*, dónde, a finales de los años cincuenta, se producirá el debate y la ruptura definitiva y explícita con las ideas del “movimiento moderno”. El propio director, Bruno Zevi, y un joven Aldo Rossi, saldrán en defensa de los jóvenes arquitectos cuya producción intimista, de breve vigencia, recibirá el polémico calificativo de “neoliberty”. La polémica traspasará incluso las fronteras italianas: la revista *l'Architecture d'Aujourd'hui*, y Banham menospreciarán las obras de los italianos. Así el crítico británico publicará en *Architectural Review* el conocido artículo *Neoliberty. La retirada italiana del Movimiento Moderno*:

*Los logros revolucionarios pueden no haber estado a la altura de sus promesas, pero la promesa permanece y es real. Se trata de la promesa de libertad, no de Liberty o Neoliberty, la promesa de liberarnos de tener que vestir las ropas desechadas de anteriores culturas, incluso si esas culturas tienen el aire de tempi felici. El deseo de ponerse de nuevo esas ropas viejas equivale, en palabras de Marinetti con las que describe a Ruskin, a ser como un hombre que ha alcanzado su plena madurez física pero desea dormir nuevamente en su cuna y ser amamantado de nuevo por su nodriza decrepita para volver a la despreocupación de su infancia. En tal caso, incluso para los críticos puramente locales de Milán y Turín, el Neoliberty es una regresión infantil.*¹⁵⁰

¹⁴⁹ J. TORRES CUECO, op. cit., página 179.

¹⁵⁰ R. BANHAM, *Neoliberty. The italian retreat from modern architecture*. *Architectural Review* 747, abril de 1959. Recopilado en P. HEREU, J. MARIA MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 310 a 314.

Y Rogers contestará desde *Casabella* con el irónico título, *La evolución de la arquitectura. Respuesta al guardián de los frigoríficos*:

Banham debería haber reconocido con mayor sutileza lo que ya observaron más de una vez nuestros escritores: la lucha continua y dramática de la cultura en general, con las circunstancias de la sociedad italiana (antes, durante, y después del fascismo); de ahí podría haber deducido la dificultad que tiene el arte para identificarse con la vida: la relación dialéctica, el tenaz duelo amoroso, las conquistas, las incomprensiones, los rechazos, las deudas pagadas. Habría intuido entonces uno de los aspectos más interesantes de nuestra historia: el hecho de que la arquitectura italiana es, en sus ejemplos más válidos, un acto moral y un instrumento de lucha política, al menos implícitamente. (...)¹⁵¹

Un año más tarde, en 1960, Argan publica *Progetto e destino*, donde se explicitan claramente sus ideas sobre la historia, sobre el arte y sobre la relación de este con la producción industrial:

La historia es la narración de la fase histórica de la humanidad, es decir, de la fase de su existencia en que el comportamiento humano parece determinado por cierto modo de premeditar, decidir y volver a meditar las acciones. (...)

En la proyección del arte hay un sentido, un interés, una pasión de la vida que no encontramos en la lógica irreprochable de la proyección tecnológica, que crece sobre sí misma en sucesivas ilaciones, ignorando la alternativa de muerte que acompaña a cualquier acción moral, y por tanto siempre en peligro de sobrepasar, sin siquiera percatarse de ello, el límite de la vida. (...)¹⁵²

¿De dónde viene pues este cambio de valores, -lucha continua y dramática de la cultura, arte identificado con la vida, acción moral...-, que se recogen tanto en los escritos de Argan como en los de Rogers? Detengámonos un

¹⁵¹ ERNESTO NATHAN ROGERS, *L'evoluzione dell'Architettura. Risposta al custode dei frigoriferi*. Casabella, Milán 1959. Recopilado en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 315 a 320.

¹⁵² GIULIO CARLO ARGAN, *Progetto e destino*, 1960. Extracto recopilado en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 339 a 342.

momento a analizar cuáles son las influencias reales del existencialismo y la fenomenología en todo este periodo, antes de abordar la crisis de mediados de los sesenta en este país y su consiguiente salto generacional en el campo de la teoría arquitectónica.

Aludíamos anteriormente a los debates de los últimos CIAM, discusiones que Solà-Morales recoge en su artículo *Arquitectura y Existencialismo*¹⁵³, mostrándonos claramente cómo se produce un giro en las preocupaciones hacia el individuo en la sociedad, el humanismo y el concepto heideggeriano de habitar. El mismo autor califica estas cuestiones cómo “cambios epistemológicos” que explican el desarrollo temporal de la arquitectura del “movimiento moderno”. En los dos primeros casos las referencias se basan en una evolución, desde un humanismo ético y una fenomenología estética hasta el marxismo situacionista. En el tercero, la conferencia de Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, de 1951 cambiará completamente los puntos de vista del debate sobre el hombre contemporáneo en el seno de la ciudad.

Además de las influencias en Argan de las corrientes formalistas -que justificarían la evolución producida en su obra desde una interpretación inicialmente iconológica hasta el análisis tipológico acometido en artículo *Sobre el concepto de tipología arquitectónica* (1961, incluido en *Proyecto y destino*)¹⁵⁴-, parece que el discurso del historiador enlaza perfectamente con las cuestiones ya debatidas sobre arte y sociedad. Aquellas relaciones establecidas en el bloque anterior, en el caso de las doctrinas materialistas de Marx y Engels, reciben ahora, tras la segunda Guerra Mundial, un nuevo impulso.

¹⁵³ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Arquitectura y existencialismo*, publicado originalmente en Casabella nº 583, Milán 1991. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, op. cit., páginas 41 a 61.

¹⁵⁴ JOSEP MARIA MONTANER, *Arquitectura y crítica*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1999, página 54.

Ya en el primer tercio del siglo XX, Walter Benjamin percibe el mundo humano como algo que ha sufrido una ruptura de sentido, constituyéndose en amenaza para la supervivencia del individuo y lo individual, y otorga en su teoría del arte una función de símbolo reconciliador para éste, al transformar el caos en orden y poner de manifiesto que el valor y el sentido está en lo singular y particular. Posteriormente, esta cuestión toma relevancia en la sociología del arte donde, junto con las tesis de Argan, podemos encontrar a sus principales teóricos; Frederick Antal, Arnold Hauser o Pierre Francastel. Todos ellos sostendrán que el conocimiento de la sociedad es condición necesaria para interpretar toda obra de arte, en cuanto ésta es un reflejo de un proceso social general, y abogarán por una teoría, de metodología flexible, donde los parámetros políticos, económicos e institucionales configuren una dialéctica entre el objeto artístico (su materialidad y formalidad) y el sujeto que produce e interpreta, y donde “se atiende por igual a las claves precisas de la investigación positiva y al instrumental intuitivo de la sensibilidad”¹⁵⁵. Estos mismos argumentos se situarán también próximos a cierta rama de la sociología del conocimiento, -uno de cuyos máximos representantes es el anteriormente citado Georg Lukács-, que verá una relación directa entre las producciones cognoscitivas de la sociedad y los factores estructurales de la misma, inspirándose en las tesis de Marx sobre el origen social de la conciencia, la crítica a la ideología, y las relaciones dialécticas entre infraestructura y superestructura.

En el caso de Rogers, además de la influencia de la sociología, se están sumando algunos factores de la fenomenología del arte, principalmente las ideas de Merleau-Ponty y Sartre, cuyo propósito es la descripción de la vivencia artística o del fenómeno estético en sí. Ambos

¹⁵⁵ JAIME BRIHUEGA, “La sociología del arte”. AA. VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen II, páginas 264 a 278.

filósofos desarrollan el concepto fenomenológico de la intencionalidad de la conciencia de Husserl. Para éste, la conciencia es esencialmente intencional, y lo suyo es representar algo siempre y en todo momento, pero los objetos a los que apunta son también estados intencionales o subjetivos. Al distanciarse por igual del realismo -que supone, sin más, la existencia de un mundo exterior- y del idealismo -que identifica el mundo exterior con la conciencia humana-, Husserl describe la intencionalidad de la conciencia en su doble aspecto de acción de referirse a "objetos" y de objeto referido, de *nóesis* y *nóema*, respectivamente, como aspectos ambos intencionales o fenoménicos. Estos puntos de vista tienen importancia en cuanto quieren ser una superación de la distancia y distinción que existe entre sujeto y objeto en las teorías clásicas del conocimiento, siendo la intencionalidad de la conciencia el punto de fusión entre uno y otro: el mundo es el mundo pensado, y éste es el único que tiene sentido.

Merleau-Ponty defenderá que el *locus* esencial de la existencia es la experiencia de la percepción, donde sujeto y objeto forman una relación dialéctica de co-implicación que va más allá del materialismo y del idealismo. Rechazará tanto la concepción de la conciencia como interioridad, como la del cuerpo como cosa. Mente y cuerpo forman una unión que se expresa en distintos niveles de comportamiento. Y esta relación entre conciencia y cuerpo, entre hombre y mundo, no es la relación de un sujeto con un objeto. Para él, el "yo pienso" se funda en un primer "yo percibo". Con ello, Merleau-Ponty rechaza la noción clásica del sujeto. El sujeto que percibe no es propiamente un ser material o espiritual, es más bien un modo de ser que es fundador de todo ser, y queda concebido como principio de constitución que, mediante la percepción, puede superar lo meramente dado y trascenderlo.

Comprobamos entonces cómo aquellos problemas o cuestiones generales que describíamos en las

características propias del pensamiento posmoderno se están cumpliendo aquí de un modo casi literal: los cambios de consideración referentes a la sociedad y la concepción fenomenológica del sujeto preparan el terreno, desde el existencialismo hacia una visión posterior estructuralista, donde el individuo “se desvanece” y prevalece una confianza en la historia como generador de “material formal”. La evolución Argan-Rogers-Rossi pasa por una depuración desde la síntesis entre interpretaciones formalistas y las corrientes marxistas que estudian la sociología del arte, -en el primero de ellos-, el rechazo de los a priori formales y el entendimiento del hecho artístico como proceso de experiencia, -en el segundo-, hasta una concepción estructurada y analítica de la arquitectura donde el tipo, el monumento o la memoria colectiva recogen todos estos valores, tal y como veremos a continuación.

Volvamos ahora al desarrollo de la teoría arquitectónica en Italia, y al salto generacional anunciado por una serie de jóvenes arquitectos que, en contacto con los focos milaneses, venecianos y romanos, y sin haber vivido los años de implantación del “movimiento moderno”, se plantean en los sesenta refundamentar sus principios. Nos estamos refiriendo a las figuras de Aldo Rossi, Giorgio Grassi y Vittorio Gregotti.

El magnífico artículo, *Tendenza: neorracionalismo y figuración*¹⁵⁶, de Ignasi de Solà-Morales, nos adelanta mucho del trabajo que habría que realizar aquí para descubrir cuáles son los soportes del conocimiento, y cuáles las herramientas a utilizar en el proceso de proyectación según la teoría de los arquitectos arriba mencionados. Se reconoce por lo tanto la aportación limitada en este

¹⁵⁶ IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Tendenza: neorracionalismo y figuración*. Publicado originalmente en *AD*, volumen 54 y en AA VV, *Más allá del posmodernismo. Crítica a la arquitectura reciente*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Ciudad de México 1987. Recopilado en I. DE SOLÀ-MORALES, *Inscripciones*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 2003, páginas 227 a 241.

apartado, y se procede a una revisión del citado texto, profundizando al mismo tiempo en las líneas ideológicas detectadas en los autores italianos.

Al analizar la literatura crítica de Rossi y Grassi, Solà-Morales encuentra cuatro niveles de aproximación a la obra arquitectónica que se convierten en los apoyos teóricos de su fundamentación arquitectónica. En primer lugar, y como herencia de sus maestros, la revisión histórica se convierte en una herramienta de análisis donde descubrir estímulos ideológicos y formales. Con esta búsqueda se pretenderá por un lado redescubrir “personajes olvidados” por las visiones históricas globales de años anteriores, y por otro indagar en las bases de los primeros racionalistas de la modernidad. Recuperar las arquitecturas anteriores a la ruptura de la vanguardia permitía arrojar una nueva luz para clarificar los problemas del presente.

El segundo nivel viene determinado por la aplicación de un proceso de análisis concreto en todo el material histórico recopilado. Continuando con las premisas de un pensamiento racionalista, toda visión idealista o sujeta a individualidades sería rechazada, anteponiendo siempre un método riguroso y objetivo que superase las veleidades intuicionistas. Los textos de los estructuralistas facilitarían esta comprensión descriptiva y analítica, que permitirá observar el objeto arquitectónico desde el reconocimiento de una autonomía, entendida desde el punto de vista formal. La noción de tipo, sobre la que volveremos posteriormente, es consecuente de este proceso.

Pero, evidentemente, el discurso hasta ahora mantenido plantea un reduccionismo, cuyo problema crucial será el paso del análisis a la propuesta en el proceso de proyectación: lo que Solà-Morales califica como “la necesidad de dar un salto al vacío, un momento de invención para el cual el trabajo analítico carece de capacidad determinante y para el que es necesaria la

asunción de una cierta intencionalidad que ya no puede venir dada desde la materialidad de los hechos urbanos y de las tipologías”¹⁵⁷. Y en la pugna entre la “teoría de la imitación” y la “teoría de la invención”, ganará –como ya ocurría en sus antecesores los racionalistas–, la imitación como recurso obvio e inscrito en las posibilidades de la propia disciplina. El lenguaje histórico entendido como algo estático, fijo y formal se configurará como el material figurativo a emplear en el proceso de proyectación. Y en este último estadio o nivel, –en el de la elección final del material figurativo–, será donde encontremos las diferencias entre cada uno de los autores citados. Rossi se inclinará contradictoriamente hacia un criterio subjetivo basado en el carácter autobiográfico del arte, mientras que Grassi tenderá hacia una figuración objetiva basada en la condición social y colectiva de la arquitectura, y la lógica constructiva.

Hasta aquí el breve resumen del esclarecedor texto de Solà-Morales, que acaba aludiendo a la respuesta irresoluble del problema del realismo, y a las relaciones existentes entre esta concepción neorracionalista de la arquitectura y el arte conceptual. Nos remitiremos ahora a las obras teóricas de los dos arquitectos italianos para indagar en sus diferentes poéticas personales.

En cierta manera, los dos textos fundamentales de Rossi, recogen los distintos niveles a los que acabamos de aludir. En la introducción a la segunda edición italiana de 1969 de *La arquitectura de la ciudad*, el propio autor esquematiza su contenido recurriendo a cuatro puntos: el significado de su escrito (“Considerar la ciudad como arquitectura significa reconocer la importancia de la construcción de la arquitectura como disciplina dotada de una propia y determinada autonomía”¹⁵⁸), la aceptación de la herencia del

¹⁵⁷ *Ibid.*, página 235.

¹⁵⁸ ALDO ROSSI, *L'Architettura della città*, Milán 1966. Versión en castellano: *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1971. 7ª edición de 1986, página 42.



figura 49: Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 1966



figura 50: Aldo Rossi. Dibujo de la ampliación del cementerio de San Cataldo en Modena, 1971-1984.

“movimiento moderno” desde un plano crítico, la construcción de una teoría arquitectónica racionalista basada en una visión historiográfica concreta, y finalmente, la relación existente entre análisis y proyecto como operaciones lógico-formales en base a un material prefijado y definido. Pero, los conceptos que más nos interesará recordar aquí, por su fuerte valor epistemológico, serán los derivados de las cuestiones tipológicas, y de las relaciones con términos como monumento o memoria colectiva.

En el caso del tipo, éste es definido “como algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye”¹⁵⁹, y se recurre a la definición de Quatremère de Quincy de 1832, para defender una constante que se puede encontrar en los hechos arquitectónicos de manera que estos se puedan concebir como una “estructura”¹⁶⁰. El término “monumento”, por su parte, esconde valores como permanencia o tiempo en su definición. Dentro de la distinción, en la estructura urbana, del área residencial y de los elementos primarios -como aquellos que participan de la evolución de la ciudad en el tiempo-, los monumentos quedan englobados dentro de esta segunda clasificación, por su consideración de colectividad y de identificación. Éstos son “persistencias”, “símbolos físicos del pasado” o “individualidades”, siendo su forma (y no su función, tal vez ya perdida) una participación concreta de la forma de la ciudad. La relación que establezcan los ciudadanos con esta estructura urbana configurará la “memoria colectiva”, el “conocimiento de la ciudad”, o “la acción de forma racional cuyo desarrollo consiste en demostrar con la máxima claridad, economía y armonía algo de lo ya aceptado”¹⁶¹.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, página 78.

¹⁶⁰ Para un análisis del concepto de tipo, desde su definición filosófica por parte de Weber, hasta su aplicación en las diferentes teorías arquitectónicas, véase “Tipo y estructura. Eclósión y crisis del concepto de tipología arquitectónica”. J. M. MONTANER, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, op. cit., páginas 115 a 139.

¹⁶¹ A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, op. cit., página 227.

Y es en estos argumentos dónde se entrevén las influencias de la semiología en el pensamiento de Rossi. Advertiremos, frente a las pequeñas referencias ya realizadas con respecto a la filosofía del lenguaje, que ésta tomó diferentes caminos geográficos en su desarrollo a lo largo del siglo XX: el foco europeo, encabezado por Saussure y sus estudios de lingüística, y el americano con Peirce al frente de los problemas lógicos y epistemológicos. Cada uno de ellos derivó en unas consecuencias estéticas diferentes basadas también en sus respectivas variaciones en la concepción del signo. Volveremos posteriormente sobre los temas de la semiótica, -término preferentemente utilizado en los EE.UU.-, y nos centraremos aquí en el desarrollo de la semiología con epicentro francés.

Ésta estará ligada al estructuralismo y a una concepción de signo basada en dos polos: el significante y al significado. La relación diádica entre los dos términos es, según Saussure, arbitraria y viene siempre definida por convención en el seno de una comunidad. Este argumento fue estudiado por primera vez por Jan Mukarovsky, en *El arte como hecho semiológico* (1936), quien intentó definir una obra de arte en su calidad de hecho autónomo y social. El significante sería el aspecto físico (formal) de la obra de arte, y el significado sería posible gracias a su inserción en un contexto social, y por lo tanto ésta pasaría a ser autónoma. Posteriormente en la década de los sesenta la relación "social" entre significante y significado se aplicará a las artes plásticas con Barthes quien enfatizará la distinción entre la forma de la expresión y la forma del contenido, y señalará las diferencias entre denotación y connotación (comprensión/extensión)¹⁶².

En Rossi, parece que estas clasificaciones y relaciones se trasladan al terreno arquitectónico con los conceptos

¹⁶² FRANCISCA PÉREZ CARREÑO, "El signo artístico". En AA. VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen II, páginas 58 a 72.

anteriormente mencionados. La autonomía disciplinaria de la arquitectura es fruto de unas referencias constantes a las relaciones sociales y a la historia, donde el “tipo” y el “monumento” se convierten en signos gracias a los cuáles comprendemos, pero también creamos, un nuevo objeto artístico. La “memoria colectiva” no es pues más que esa llave que facilita la relación entre significante y significado.

En *Autobiografía Científica*, trece años después, insistirá de nuevo en el concepto de tiempo y comparará su doble significado, el atmosférico y cronológico, el permanente y el inestable, con los conceptos debatidos de forma y función en su anterior obra. En general, el texto nos descubre aquellas indagaciones subjetivas a las que se refería Solà-Morales como recurso para un “proceso figurativo de carácter contradictorio”, con respecto al racionalismo proyectual existente de base. Rossi nos cuenta sus obsesiones personales, justifica, se ratifica y comenta algunos aspectos de *La arquitectura de la ciudad*, y se defiende de acusaciones erróneas en la interpretación de su ya madura obra. Merece la pena reproducir aquí uno de los párrafos finales de su escrito, por el reconocimiento explícito en él de una dualidad clara en la adquisición de los conocimientos arquitectónicos:

(...) en la escuela, siempre he intentado ofrecer elementos y, en general, ofrecer una forma de trabajo suficientemente clara y casi reductiva. No he querido crear modelos, sino, por un lado, ofrecer una técnica, y, por otro, una posibilidad de ampliación del saber. Analizar cuáles son los nexos de unión entre una formación general y personal, y la técnica, que ha parecido siempre algo mecánico, tanto como descubrir nexos entre autobiografía o historia civil y creación, aunque sé que en algunos momentos ambas se superponen y se confunden. (...) Por otra parte, algunos de los autores aquí citados, sean o no arquitectos, llámense Conrad o Loos, han penetrado en mi vida, poseyéndola, y esa afinidad particular, o esa elección, aquello, en fin, que Baudelaire

*llamaba "correspondances", forma parte de la propia formación y del modo de ser de cada uno*¹⁶³.

La evolución teórica de Giorgio Grassi es desde luego bien diferente. La insistencia en un método lógico y científico que recupere las cualidades del oficio arquitectónico le llevan a escribir sus dos obras fundamentales: *La construcción lógica de la arquitectura* y *La arquitectura como oficio*. La primera, escrita un año después de *La arquitectura de la ciudad*, y con un tono directo y explícito, desgrana capítulo a capítulo los objetivos propuestos para cada una de las dos partes: "la descripción de algunos sistemas teóricos, algunas técnicas ejemplares de investigación y de sistematización de datos analíticos formulados en el campo de la arquitectura, y la valoración de su importancia en el terreno metódico y de su eficacia en el plano cognoscitivo"¹⁶⁴.

Grassi entiende la arquitectura en términos racionalistas dentro del más puro sentido filosófico. Su interés por los problemas relativos al conocimiento se manifiesta desde los primeros capítulos: al igual que en Rossi, el proceso metodológico propuesto, guiado por la razón, es una herramienta válida tanto para el análisis como para la proyectación, y acabará concluyendo que éste es una "actitud cognoscitiva determinada", motivada por un "ansia de certeza" que busca unos "elementos constantes" para definir unas normas. Él mismo alude al pensamiento deductivo del clasicismo ilustrado. La base empírica donde encuentra el material previo es el carácter formal de las obras desde una visión histórica, -no referente al significado de las formas, sino a los tipos y orden que éstas presentan-, y el procedimiento de "construcción" (razonamiento) será "lógico-sintáctico".

¹⁶³ ALDO ROSSI, *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Massachusetts, 1979. Versión en castellano: *Autobiografía científica*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1984, página 100.

¹⁶⁴ GIORGIO GRASSI, *La costruzione logica della Architettura*, Padova 1967. Versión en castellano: *La construcción lógica de la arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1973, página 15.

A la hora de sintetizar pues la experiencia italiana en el periodo de la “posmodernidad”, nos damos cuenta de que los “acontecimientos teóricos” han seguido un curso paralelo al de las corrientes ideológicas del momento. La labor realizada por Argan y Rogers, ha sido recogida por Rossi y Grassi con una clara tendencia a la racionalización del proceso cognitivo como punto central de la discusión. En términos generales, las diferencias con el pensamiento ilustrado, al menos a un nivel operativo son mínimas, lo que han cambiado son los criterios de elección del lenguaje como elemento de transmisión de los significados: donde antes había unas formas clásicas (o una uniformidad de códigos), ahora hay una estructura tipológica (o interpretaciones de diferentes códigos), pero ambas funcionan como normas a priori de clara tendencia reductiva. Ambos críticos experimentan por lo tanto las mismas dudas que ha mediados del siglo XVIII surgían en las mentes de los teóricos: no en vano Rossi necesitará recurrir a “otros contenidos” para la materialización final de sus proyectos, o Grassi nos hablará claramente de un “determinado tipo de clasicismo”, y asumirá con cierto pesimismo una posibilidad de progreso en el terreno arquitectónico:

Según Grassi, sus proyectos usan conscientemente un lenguaje considerado antiguo y repiten siempre cosas ya dichas. Su obra manifiesta la imposibilidad de ser nueva, el convencimiento de que las condiciones no pueden ser cambiadas y que la recurrencia a un denso sistema de vínculos y referencias constituye el único medio para hacer aparecer la forma arquitectónica. Y uno de estos medios básicos es el tipo¹⁶⁵.

¹⁶⁵ J. M. MONTANER, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, op. cit., página 132.

La evolución británica

Si en Italia, país de fuerte tradición disciplinar en el terreno artístico, los planteamientos sobre la “reformulación” del “movimiento moderno” desembocan en textos centrados en la teoría arquitectónica, Gran Bretaña, cuna del empirismo y el positivismo comenzará a desarrollar sus primeros síntomas de criticismo desde la desconfianza en el cientificismo de las *new towns*. Las posiciones utópicas de Howard, trasladadas a las experiencias prácticas de carácter tradicionalista de Unwin y Parker, pronto fueron objeto de controversia y desembocaron en actuaciones que recibieron el calificativo de *New Brutalism*.

Reyner Banham acuñó este término en un artículo previo¹⁶⁶ a su posterior publicación del libro *El brutalismo en arquitectura* (1966), y se convirtió en uno de los mayores defensores de estos proyectos, cuya componente figurativa remitía, en sus propias palabras, a las obras tardías de Le Corbusier, al *art brut* de Dubuffet y a las pinturas expresionistas de Burri o Pollock. Las obras “brutalistas” se caracterizaban por “la legibilidad formal del proyecto”, “la exposición clara de la estructura” y la valoración de los materiales por sus cualidades inherentes”, es decir, una honestidad sin mecanicismos formales cuyos resultados

¹⁶⁶ Nos estamos refiriendo al artículo publicado en 1955 en *Architectural Review* bajo el título “The New Brutalism”, reproducido en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 303 a 310.

buscaban ser intensamente emocionales y además enfatizaban los recorridos, las circulaciones o los espacios de relación entre los seres humanos. Resulta pues lógico que todas las fotografías y dibujos de estos proyectos incorporen la presencia humana. La base ideológica de los arquitectos que se adscribieron a esta etiqueta, -Alison y Peter Smithson entre otros-, se encontraba, como no, en el existencialismo francés.

Levantarse, tomar el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la comida, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Sólo que un día se alza el "por qué" y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. "Comienza": esto es importante. La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inicia al mismo tiempo el movimiento de la conciencia. La despierta y provoca la continuación. La continuación es la vuelta inconsciente a la cadena o el despertar definitivo. Al final del despertar viene, con el tiempo, la consecuencia: suicidio o restablecimiento. (...)¹⁶⁷

Remitámonos pues a la obra teórica para indagar en los pormenores de esta particular evolución. *Team 10* era el nombre que recibía un grupo de arquitectos desde el CIAM de 1954. Entre ellos se encontraba Jacob Bakema, Aldo van Eyck o el ya mencionado matrimonio Smithson, y sus reuniones siempre desembocaban en pequeños escritos que sintetizaban sus ideales. Cuando en 1956, Peter Smithson comenta el primer texto del grupo, *The Doorn Manifesto*¹⁶⁸, se explicita claramente la imposibilidad del pensamiento analítico para tener en cuenta aquello en lo que consiste realmente una "comunidad": las asociaciones humanas. (Obsérvese ya que la elección del término utilizado para referirse a una aglomeración urbana contiene ahora connotaciones de vínculos entre personas). El autor

¹⁶⁷ ALBERT CAMUS, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires 1973.

¹⁶⁸ Tanto el breve texto *The Doorn Manifesto*, como algunos de los comentarios de Peter Smithson se encuentran recogidos en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 290 a 292.

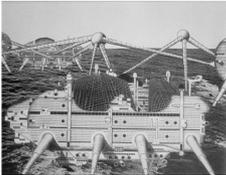
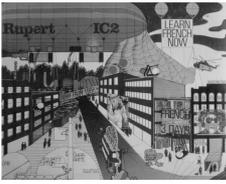
recomienda a los urbanistas y planificadores no atenerse sólo a las variables estrictamente funcionales, -“lo que acontece”-, sino también a aquellos contenidos propios de los habitantes que no se pueden medir con parámetros objetivos, -“lo que motiva”, “las aspiraciones humanas”-, y alude al concepto de *Zeitgeist* para justificar como la forma urbana se genera y no es susceptible de planificación.

Precisamente en esta línea seguirán las investigaciones teóricas de Alison y Peter Smithson en la década de los cincuenta y sesenta, cuyas premisas se recogerán en la obra *Estructura urbana*. De ellos surgirá el concepto de “cluster”, así como otras definiciones de términos tan significativos como asociación, identidad, modelos de crecimiento, o movilidad.

*La palabra “cluster”, empleada para indicar un modelo específico de asociación, fue introducida en sustitución de grupos de conceptos como “casa, calle, distrito, ciudad” (subdivisiones de la comunidad) o “manzana, pueblo, ciudad” (entidades de grupo), demasiado cargadas en la actualidad de implicaciones históricas. Cualquier agrupamiento es un “cluster”: “cluster” es una especie de comodín utilizado durante el periodo de creación de las nuevas tipologías*¹⁶⁹.

Este nuevo vocablo, cuya traducción literal es “grupo”, -pero que también se emplea en lenguaje informático, para designar la unidad de almacenamiento de menor tamaño, capaz de ser agrupada en el disco duro de un ordenador-, se convierte en un término abstracto y de orden superior con una clara equivalencia al genérico “estructura”. No hay que olvidar que, al igual que en Italia, la sociología marxista es una ideología en auge en este momento, cuyas máximas preocupaciones están girando en torno a las organizaciones urbanas, tal y como demuestran los estudios de Henry Lefebvre sobre el urbanismo y la enajenación de la vida

¹⁶⁹ ALISON Y PETER SMITHSON, *Urban Structuring*, Londres 1967. Extracto del fragmento traducido que se puede encontrar en P. HEREU, J. MARIA MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 293 y 294.



figuras 51 y 52: Archigram.
Instant City y Walking City

cotidiana sometida a los mecanismos de la alienación de la sociedad capitalista

Y si en los primeros estadios, la crítica arquitectónica británica se centró en los modelos urbanísticos, posteriormente los debates se centrarían en el papel de la tecnología. La antigua discusión sobre la industrialización surgida a finales del siglo pasado y empujada por el optimismo de las vanguardias, sería ahora de nuevo objeto de atención. Seguramente, la elección del término “cluster” por parte de Alison y Peter Smithson tenga ya algo que ver con la fascinación que, a lo largo de la década de los sesenta, muchos arquitectos sintieron ante el avance acelerado de la industria naval, aeronáutica, automovilística e informática. Sólo dentro de este ambiente seremos capaces de encuadrar las propuestas utópicas del grupo Archigram, encabezado por Peter Cook, donde los “sueños tecnológicos” son producto de un mestizaje entre cientificismo, funcionalismo y pop art. La defensa del individuo y sus relaciones vistas anteriormente siguen siendo válidas, pero la base figurativa que manejan estos arquitectos es, cuanto menos, considerablemente radical frente a la de sus colegas europeos los italianos:

El almuerzo preenvasado y congelado es más importante que Palladio. Es más básico. Es una necesidad humana y es el símbolo de una interpretación eficiente de esa necesidad que optimiza la tecnología y la economía disponible.¹⁷⁰

En ésta, la segunda mitad del siglo XX, los viejos ídolos se están derrumbando, los viejos preceptos resultan extrañamente irrelevantes y los viejos dogmas han perdido validez. Buscamos una idea, un nuevo idioma vernáculo, algo que nos aproxime a las cápsulas

¹⁷⁰ PETER COOK, *Algunas notas sobre el síndrome Archigram*, 1967. Recogido en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 352 y 355.

*espaciales, a las computadoras y a los envases desechables de esta era atómico-electrónica*¹⁷¹.

Y aunque volveremos posteriormente sobre todos los puntos de tangencia que el pensamiento británico tiene en común, en este momento con la cultura estadounidense, -pop-art, teorías y experiencias de Fuller...-, se advierten en este desarrollo británico las confluencias del existencialismo y del estructuralismo, en un primer lugar, y posteriormente la adición de matices iconológicos y pragmáticos, que en cierta manera son herederos del momento "posmoderno". Sin embargo, las imágenes de arquitecturas *high tech* resultado de esta evolución desde finales de los años sesenta del siglo XX, se centran ya exclusivamente en las "viejas" relaciones propias entre la tecnología y la arquitectura: un tema, al fin y al cabo, que pone el énfasis en el progreso, es decir, en aquello que viene siendo objeto de atención especial desde el mismo nacimiento de la modernidad.

¹⁷¹ WARREN CHALK, *La arquitectura como producto del consumidor*, 1967. Recogido en P. HEREU, J. M. MONTANER, J. OLIVERAS, op. cit., páginas 355 a 359.

La transformación americana

Si hemos visto ya cómo en Europa, la filosofía del lenguaje fue definida por Saussure como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, no siendo ésta más que una parte de la ciencia general, en Estados Unidos de América el filósofo Charles Sanders Peirce ampliaría su campo de estudio considerándola “una doctrina casi necesaria y formal de los signos”, es decir, un nuevo marco para una teoría general del conocimiento. Uno de sus sucesores norteamericanos Charles Morris, considerado fundador de la semiótica (término que toma de Locke), o teoría general de los signos, colaboró estrechamente con los neopositivistas del Círculo de Viena e intentó relacionar sus puntos de vista con los del pragmatismo americano. Consideraba que la semiótica debía servir como punto de encuentro del Positivismo lógico, “puesto que suministra las bases de todas las ciencias especiales de los signos, tales como la lingüística, la lógica, las matemáticas, la retórica y (al menos hasta cierto punto) la estética”¹⁷². Pero aquí, la diferencia principal venía dada por una relación triádica del signo frente a la diádica que vimos en el desarrollo de la semiología europea. Y fue precisamente Peirce quien explicó cómo el signo se fundamentaba en un proceso, la

¹⁷² CHARLES MORRIS, *Fundamentos de la teoría de los signos*, 1938. Citado en FRANCISCA PÉREZ CARREÑO, “El signo artístico”. En AA. VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., volumen II, páginas 58 a 72.

“semiosis”, o relación entre el signo, su objeto y su intérprete. En función de ésta, los signos podían ser símbolos (cuando el intérprete es arbitrario, pero existe una ley previa que conoce el sujeto), índices (cuando la relación es causal y existe un reconocimiento del objeto) o iconos (cuando no existe ni relación convencional ni causal, sino simplemente semejanza). Morris aplicará estos conceptos a la estética e identificará la obra de arte con un signo icónico que designa valores, es decir, que los comunica, y cuya relación con el intérprete es la experiencia estética.

Todas estas ideas verán un desarrollo extraordinario en el arte estadounidense. Pintura, cine, literatura, publicidad..., y por supuesto la arquitectura, caerán bajo su influjo. Tal fue el caso de Robert Venturi, quien acusando al “movimiento moderno” de haber generado una arquitectura no comprendida ni asimilada por los usuarios, se entregó al análisis de los significados arquitectónicos desde un primer acercamiento en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, -donde se argumentaban correspondencias no lineales entre los distintos factores artísticos-, hasta *Aprendiendo de las Vegas*, -donde se hablaba ya abiertamente del signo formal como elemento de transmisión comunicativo-.

El arquitecto de Filadelfia siempre entendió la arquitectura como un hecho eminentemente formal, asimilando al mismo tiempo las ideas pragmáticas y positivistas típicamente norteamericanas. Tal vez por ello, cuando Rossi giraba la cabeza hacia la tradición histórica para encontrar su concepto de tipología, Venturi miraba hacia el pop-art y sus procedimientos para entresacar del límite entre lo cotidiano y el arte, cualquier símbolo portador de ambigüedades, tensiones y órdenes transgredidos.

Vincent Scully, en las sucesivas introducciones a las diferentes ediciones de la primera obra, insiste y sintetiza estos argumentos:

El punto esencial es que la filosofía y diseño de Venturi son humanísticos (...) Por lo tanto, valora sobre todo las acciones de los hombres y el efecto de las formas físicas sobre su espíritu. (...) es uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento es paralelo al de los pintores Pop -y probablemente el primer arquitecto que capta la utilidad y el significado de las formas¹⁷³.

Y ya en los sucesivos capítulos de esta obra, a través del análisis de varios ejemplos de arquitectura propios o escogidos de la historia, Venturi deja claro cuáles son sus objetivos y herramientas de trabajo: la arquitectura de la complejidad y la contradicción no debe referirse a “un expresionismo pintoresco o subjetivo”¹⁷⁴, sino que debe ser el “resultado de la yuxtaposición de lo que una imagen es y lo que parece”¹⁷⁵, ambigüedades intencionadas basadas en el carácter confuso de la experiencia. Ésta será claramente el material principal con el que trabajar, el empirismo y, en última instancia el sensualismo, se convertirán en sus bases epistemológicas:

El trabajo principal del arquitecto es la organización del conjunto único con elementos convencionales y la introducción juiciosa de elementos nuevos cuando los antiguos ya no funcionan. La psicología de la Gestalt mantiene que el contexto contribuye al significado de la parte y que un cambio en el contexto causa un cambio de significado. El arquitecto, por lo tanto, mediante la organización de las partes, crea un contexto que les da significado dentro del conjunto. A través de la organización no convencional de las partes convencionales es capaz de crear significados nuevos dentro del conjunto. (...) Las cosas familiares vistas en un contexto poco familiar llegan a ser perceptivamente tanto nuevas como antiguas¹⁷⁶.

Venturi está aquí “jugando” con las denominadas leyes de la psicología de la forma en las que se define la percepción

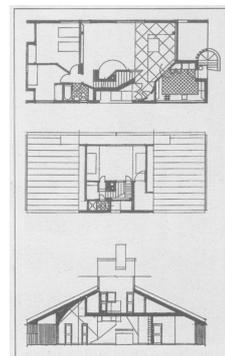


figura 53: Robert Venturi.
Casa en Chesnut Hill.
Filadelfia 1962.



figura 54: Robert Venturi.
Guild House, Filadelfia
1960-1963.

¹⁷³ Introducción de VINCENT SCULLY a la primera edición de ROBERT VENTURI, *Complexity and contradiction in Architecture*, Nueva York 1966. Versión en castellano: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1974. 9ª edición de 1999, página 13.

¹⁷⁴ *Ibid.*, página 30

¹⁷⁵ *Ibid.*, página 33.

¹⁷⁶ *Ibid.*, página 68.

regida por el problema “figura-fondo”, la “pregnancia” o tendencia a una forma “apta” capaz de fijarse fácilmente en la memoria, la analogía y la constancia perceptiva. No habrá que olvidar, llegados a este punto, que los principales protagonistas de la escuela psicológica alemana de principios del siglo XX, -Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler-, emigraron en la década de los treinta a EE.UU. Sus tesis, en clara reacción contra las teorías asociacionistas del conocimiento y el conductismo, partían del rechazo a un análisis de la percepción a modo de conglomerado u asociación de sensaciones, e introducían la noción de totalidad como elemento básico del conocimiento perceptivo. Consideraban que la experiencia es conciencia perceptiva de una totalidad, o una *Gestalt*, e insistían, no en el análisis de elementos, sino en la organización de éstos en un todo estructurado según determinadas leyes. Aplicada a las artes, esta psicología queda englobada dentro del pensamiento estructuralista.

La segunda obra de Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*, escrita en colaboración con su mujer Denise Scott Brown, y con Steven Izenour, y resultado de un proyecto de investigación en la Universidad de Yale, se autocalifica como “tratado sobre el simbolismo en arquitectura”¹⁷⁷, y aborda de lleno el tema de la iconografía y la semiótica. Al igual que en el pop-art, los autores desvelan cómo la arquitectura sufre un proceso de universalización, -como los productos de consumo-, y de desmaterialización, -se produce antes la concepción del signo que la asimilación del espacio-. La autonomía disciplinaria de los italianos se desecha abiertamente para buscar cualquier referencia en el exterior del terreno arquitectónico.

¹⁷⁷ ROBERT VENTURI, STEVEN IZENOUR, DENISE SCOTT BROWN, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural form*, The MIT Press, Massachusetts 1977. Versión en castellano: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1978, página 17.

Tras una primera parte dedicada a un análisis exhaustivo de las características formales y sociales de la ciudad de Las Vegas en la década de los sesenta y setenta, los autores acometen en una segunda fase, los conceptos teóricos de su visión arquitectónica comparando sus propias obras con otras mediante argumentaciones “simples hasta la banalidad”¹⁷⁸. Se trata aquí de demostrar el carácter comercial de la arquitectura, enfatizar su imagen por encima de su proceso, su forma, la estructura o el programa, y responsabilizar su validez desde el punto de vista de la experiencia y la asociación emotiva. Los modelos metafóricos de “El pato” o “El tinglado decorado” se convierten en las dos posibles y contradictorias soluciones a seguir, según las premisas de los autores, pero también en elementos de comparación y crítica con respecto a otras arquitecturas.



figura 55: Venturi. *The Long Island Duckling*.

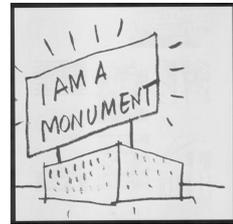


figura 56: Venturi, *I am a monument*

Cuando Venturi, Izenour y Scott Brown tratan de justificar teóricamente el valor del simbolismo y la asociación, no sólo en el proceso de percepción sino también en el de creación, acuden a críticos como Charles Jencks, Georg Baird (*El significado en arquitectura*, 1969), o Alan Colquhoun (*Typology and Design Method*, 1967), que a su vez se remite al antropólogo Claude Lévi-Strauss y sus sistemas de parentesco, y a Ernst Gombrich y sus explicaciones acerca del asociacionismo de los significados.

De hecho Colquhoun, en el artículo citado, hace un análisis exhaustivo de los procedimientos proyectuales basados en la metodología. La clasificación de las soluciones tipo se presenta como una posible alternativa frente a problemas arquitectónicos cada vez más complejos, aunque se advierte de sus inconvenientes si éste se sistematiza en exceso. Acusa a la doctrina del “movimiento moderno” de determinista y de haber esquivado el problema del significado icónico de las formas. Según el crítico, mediante

¹⁷⁸ *Ibid.*, página 114

una “intuición”, carente de dimensión histórica, no se llega más que a una serie de formas cuya significación se limita a la estructura racional de las funciones relevantes (reducciones de la totalidad de las operaciones socialmente significativas en un edificio). Estos modelos, susceptibles de análisis según “criterios positivistas” ampliarían su dominio si se observasen como sistemas (“el lenguaje tal y como opera en un momento concreto”) e incluirían proposiciones de voluntad e intención (“ideología” e “historia”). Y así, el artículo finaliza con las siguientes conclusiones:

De lo que se trata es de hacer patentes los temas esenciales de nuestra cultura, una cultura con su propia tecnología característica: para ello es necesario un cierto distanciamiento científico con respecto a nuestros problemas, y posiblemente la aplicación de los instrumentos matemáticos propios de nuestra cultura. Pero estos instrumentos son incapaces de darnos una solución prefabricada para nuestros problemas. Proporcionan solamente el marco, el contexto en el que operamos¹⁷⁹.

¹⁷⁹ “Tipología y métodos de diseño”. En ALAN COLQUHOUN, *Meaning and Change in Architecture*, 1978. Versión en castellano: *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1978.

Conclusiones

Estas últimas conclusiones relativas a la evolución del panorama arquitectónico en el siglo XX, nos permitirán sintetizar los casi cien años analizados, pero también trazar un panorama genérico y global de los cambios acontecidos en el propio desarrollo de la modernidad arquitectónica, y en última instancia, comparar ésta con los quince siglos anteriores. Tal y como se advertía en las primeras líneas de este trabajo, si éste carece de las pausas necesarias para reflexionar en profundidad sobre ciertos argumentos, es precisamente para conseguir la extensión que facilite las ansiadas miradas de largo alcance.

Así, un primer cuadro sintético será el enmarcado por el presente bloque, y siguiendo el esquema expositivo, recordaremos cómo las teorías arquitectónicas estudiadas en el primer capítulo todavía responden a la evolución de las tesis mantenidas en el siglo anterior. Los cuatro textos que lo conforman bien podrían ceñirse a un par de ideas. Por un lado, la progresión paulatina del aferramiento a los procesos racionalistas, positivistas y científicistas genera posturas como las de Perret, con la incorporación del componente tecnológico, o como las debatidas en el seno del Werkbund, relativas a los difíciles momentos históricos que se están viviendo. Existe una férrea voluntad de definir, ordenar y encauzar la situación de la nueva arquitectura que debe

adaptarse a los condicionantes políticos y sociales, pero todavía existen reminiscencias de la visión histórica como fuente y modelo de comprensión de las distintas experiencias.

En el lado opuesto, las teorías puro-visuales trabajan desde el terreno de la psicología para superar mediante la objetivación de la experiencia individual (Lipps) los modelos generados por los distintos estilos históricos. El concepto de empatía se pone también al servicio de las necesidades reales, y las nuevas formas se van depurando alegando una existencia de normas producidas por la respuesta perceptiva del individuo ante el objeto estético.

Tanto desde unos argumentos, como desde los otros, y una vez perdida la visión histórica, la confianza en la existencia de las leyes que rigen el proceso proyectual -la tecnología y los nuevos materiales- configura la versión funcionalista, mientras que las indagaciones en materia psicológica se suman a las interpretaciones sociológicas y formales. Pero ambas vías tendrán una meta común, la abstracción como herramienta para la creación de un nuevo lenguaje arquitectónico.

Las experiencias de vanguardia podrán ser entonces consideradas como un importante punto de inflexión en este relato. Tras el futurismo se esconde el pragmatismo y el intuicionismo, el expresionismo se remite a la esencia del espíritu con su tesis anti-positivista y anti-materialista, el constructivismo hereda los planteamientos sociales del materialismo, y el neoplasticismo busca la objetividad desde la definición de elementos primarios universales. Cada uno de estos argumentos será sabiamente recogido y hábilmente utilizado por las figuras centrales del segundo tercio del siglo, creando así sus propias poéticas no exentas de factores personales y contradicciones surgidas del mestizaje.

La postmodernidad en arquitectura entra pues en escena atacando una imagen del denominado “movimiento moderno” excesivamente simplificada y sintetizada. Desde las premisas del existencialismo una primera generación europea trata de recuperar la presencia del sujeto en los argumentos teóricos, visión que recuerda en cierta manera a los planteamientos enunciados en el nacimiento de la modernidad. Por otro lado, la fuerte influencia del estructuralismo, reaviva las cuestiones relativas al conocimiento, -tal y como ya lo planteó Locke, es decir-, desde el punto de vista de la semiótica, con el fin de conseguir una comunicación entre obra y espectador. La comprensión de los signos se convierte en tarea fundamental de la arquitectura, recurriéndose para ello a lenguajes codificados provenientes de la tradición clásica en Italia, o del escenario consumista en Inglaterra y Estados Unidos.

En definitiva, durante el siglo XX se han producido cambios fundamentales en materia epistemológica que han afectado consecuentemente a otros campos del pensamiento, y concretamente al de la teoría del arte. El intuicionismo irrumpe para poner de nuevo sobre la mesa el debate sobre las posibles vías de conocimiento diferentes a la razón. Esta aportación al irracionalismo epistemológico, de gran relevancia durante estos cien años, es tal vez uno de los ejemplos más claros de contribución de esta materia al arte.

Por otro lado y simultáneamente, el pragmatismo es considerado en algunos casos un hito en la historia de la epistemología por situarse en las antípodas del paradigma cartesiano¹⁸⁰: frente al “yo pensante”, surge el sujeto activo, natural y social, y frente a la representación de la realidad mediante ideas, la interpretación de la experiencia y su valoración. Argumentos estos, que enfatizan la acción y

¹⁸⁰ J. MUÑOZ, J. VELARDE, *Compendio de epistemología*, op. cit., páginas 461 a 463.

priman un concepto de práctica fuertemente reclamado por los acontecimientos históricos. La capacidad productiva de la razón, y la prioridad de la praxis sobre la teoría, tal y como Kant la definió a comienzos de la modernidad, es retomada por Marx y posteriormente por los pragmáticos James y Dewey, tras la larga negación hegeliana. Estas reflexiones serán las que transformen al sujeto epistémico desde su carácter individual hacia su consideración colectiva, favoreciendo así el desarrollo de los argumentos propios de la sociología del conocimiento.

No habrá que olvidar finalmente que la posmodernidad filosófica recoge claramente las dos reflexiones recién mencionadas; por un lado trata de dismantelar la razón totalizante dentro de las reflexiones acerca de la irracionalidad, y por otro, defiende todo tipo de pluralismos que devienen de las sucesivas transformaciones del concepto de sujeto.

Ampliando ahora el punto de vista a la totalidad del trabajo aquí presentado, bien valdría la pena resaltar algunas generalidades propias del problema del conocimiento que se reproducen paralelamente en el terreno arquitectónico. Si la evolución de la epistemología a lo largo de su propia historia es una constante tensión entre los resultados de la extracción de datos de la experiencia o de los diferentes intelectualismos, este mismo recorrido y equilibrio se traslada a la arquitectura mediante la asimilación del conocimiento desde el terreno de la teoría o de la práctica, y su consiguiente asunción.

Otra característica del devenir de la teoría del conocimiento, trasladada a la arquitectura con el mismo ritmo y compás histórico, es su nebulosa acotación y por lo tanto la utilización y adopción de reflexiones propias de multitud de disciplinas

tangentes. Desde las matemáticas o la física, hasta la filosofía del lenguaje, pasando por la sociología o la psicología, cualquier atisbo de veracidad argumental se ha introducido, en ocasiones demasiado fácilmente, en las teorías arquitectónicas.

En definitiva, a lo largo de toda la historia de la arquitectura las reflexiones explícitas sobre el conocimiento se han limitado a las aportaciones incluidas en la pregunta fundamental y objeto de cualquier teoría: Los debates sobre qué debía ser la arquitectura durante los diferentes periodos han rozado lógicamente otras cuestiones tangenciales, entre ellas, la relativa al saber necesario para concebir ésta, o a la manera en que el conocimiento se utilizaba en el proceso proyectual. De manera soslayada pues, la arquitectura ha ido respondiendo a las mismas cuestiones que se ha planteado la gnoseología, dándole así la razón a los eruditos en esta materia que afirman que “no hay actividad que sea solamente cognoscitiva, sino que hay actos del hombre donde la dimensión cognoscitiva es la fundamental”¹⁸¹.

Sólo desde esta visión se puede entender el hecho de que la arquitectura, y el arte en general como acto reflexivo, haya contemplado las dimensiones inherentes al conocimiento, entre ellas, la relación entre el sujeto y el objeto, el carácter procesual del hecho creativo (la negación de la instantaneidad, y la argumentada justificación de los razonamientos), o la intencionalidad entendida a la manera husserliana, como conciencia de algo y de alguien. Reflexiones estas tres que bien podrían asimilarse respectivamente con las implicaciones entre el arquitecto y su obra, la insistencia en la existencia de una teoría arquitectónica que ordene las cuestiones relativas a su creación, o las complejas relaciones entre el proyecto construido y su autor.

¹⁸¹ S. RÁBADE, op.cit., página 32.

Recapitulando la evolución del concepto de yo, o más bien la del papel del arquitecto en relación a su objeto producido, las tesis analizadas nos demuestran cómo se ha ido oscilando entre argumentos realistas y visiones idealistas. Los primeros reducen el papel del arquitecto en la producción, convirtiendo ésta en una simple reproducción. Enunciados categóricos, leyes proporcionales e imitaciones formales, minimizan la participación del sujeto cognoscente en el resultado final. En el extremo opuesto, los idealismos achacan al autor toda la capacidad creativa, y olvidan el papel de interlocución que puede llegar a tener el objeto/obra.

Y puesto que el primer esquema procesal adoptado históricamente proviene del realismo más ingenuo, convendrá volver de nuevo a él para observar cómo los conocimientos sobre los que se apoya la creación arquitectónica se han ido modificando paulatinamente. Vimos cómo durante la tradición clásica dos eran los factores que determinaban el sistema proyectual; la mimesis -entendida conceptualmente como una constante remisión al pasado, y formalmente como la adopción de un lenguaje figurativo-, y la existencia de unas leyes proporcionales definidas a priori. Posteriormente, al cierre de los siglos XVIII y XIX, concluíamos cómo ambos se habían ido transformando según un recorrido de caminos paralelos al del pensamiento filosófico moderno, cuyo punto de arranque era la aparición del sujeto y, cuyo resultado venía a ser la sustitución de base empírica de las leyes objetivas en algunos casos, en otros su total desaparición con argumentos subjetivos, y en ambos un concepto de imitación (y por lo tanto un lenguaje formal) totalmente tergiversado por diferentes interpretaciones históricas. A finales del siglo XX el esquema se diluye por completo con la aparición de visiones ahistóricas (y la consiguiente desaparición de un modelo de referencia formal), y la imposibilidad manifiesta de la existencia de cualquier atisbo

de norma o ley que rijan de modo genérico la creación arquitectónica.

Por último, parece que cabría cerrar aquí una cuestión planteada en la introducción de este trabajo: aproximarse a los límites, o tratar de dibujar la frontera que separa los dos grandes bloques que parecían convivir en el hecho creativo de carácter arquitectónico. La admisión de los denominados “dos tipos de materiales”, el de la conciencia y la inconciencia, tiene mucho que ver con los debates acerca del límite del conocimiento surgidos con la propia modernidad, y relacionados obviamente con la divisoria entre la racionalidad y la irracionalidad.

Durante todas estas páginas el acercamiento a este problema se ha hecho desde el único lado desde el que se puede llevar a cabo, desde el que se da la razón de las cosas, y se estructuran los conocimientos para llegar a otros más complejos o de orden superior. La irracionalidad, por lo tanto, queda simplemente definida por la negación de todo lo descrito, admitiendo así su incapacidad frente al debate o la propia transmisión de los conceptos, pero observando también atentamente su constante existencia, al mismo tiempo que la sensación de atracción y flirteo hacia el término, vivida en los diferentes momentos históricos. Bastará recordar líneas de pensamiento como el escepticismo o el intuicionismo aunque destacaríamos -por haber quedado el texto en ese momento del recorrido, y por su persistente actualidad- la trascendencia que ha tenido la irracionalidad en las diferentes posturas adoptadas por la postmodernidad filosófica con su voluntad de desenmascarar o “deconstruir” la razón ilustrada¹⁸².

Las influencias en el campo arquitectónico no se han hecho esperar, y las justificaciones elaboradas mediante nudos

¹⁸² J. MUÑOZ Y J. VELARDE, *Compendio de epistemología*, op. cit., página 369.

argumentales cada vez más complejos niegan -o al menos nublan- la posibilidad de extraer un sistema lógico y estructurado de pensamiento.

Pero tal y como reconocen los filósofos modernos, si el conocimiento se centra en el sujeto cognoscente, habrá que esperar a que lo irracional -entendido como opuesto a toda forma de conocimiento- se defina y defienda también desde la misma perspectiva.

APÉNDICE I: DOS VISITAS RECIENTES

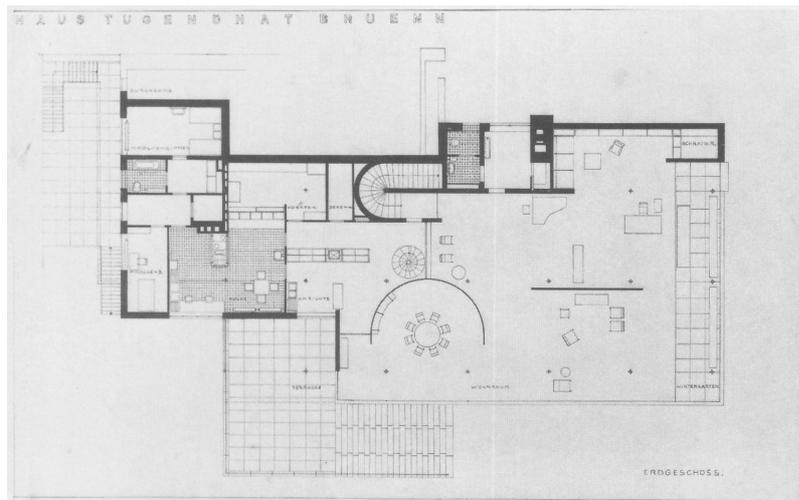
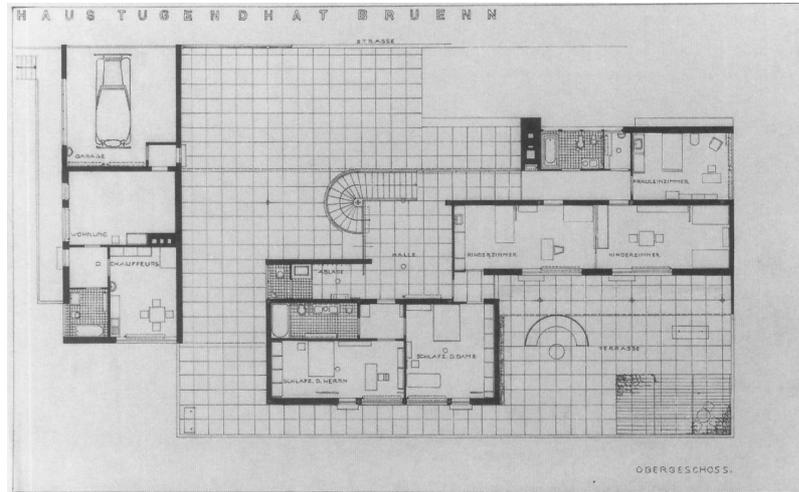
DOS VISITAS RECIENTES

Escribir con más de un año de retraso sobre dos visitas realizadas en marzo de 2002 a dos obras tan difundidas en los medios especializados y consideradas ejemplares en el terreno de la arquitectura residencial, y cuyo nexo en común es el de estar construidas en la República Checa, pretende ser el argumento de un texto auto-experimental del cual puedan extraerse aquellas cuestiones que más impresiones dejaron en mi persona. El tiempo actúa como agente depurador, borrando las imágenes superfluas y mezclando la visión analítica con las huellas personales. El objetivo es pues poner sobre la mesa aquellos valores aprendidos¹ no sólo de las viviendas, sino también de las experiencias con sus circunstancias particulares.

A una somera descripción de las imágenes no contrastadas de cada uno de los edificios, seguirá la recreación de la ambientación de las visitas. Una vez de regreso, el estudio de las obras, de sus autores, y su ubicación en el panorama histórico nos servirán para llevar a cabo una indagación en el

¹ Intentaremos en el texto precisar el significado de la palabra aprender – adquirir conocimientos– con dos acepciones diferentes. Por un lado las derivadas del conocimiento racional, fruto del estudio de las obras de arquitectura enmarcadas siempre en un contexto histórico evolutivo, y por otro las obtenidas de un conocimiento más intuitivo y experimental, las adquiridas mediante las sensaciones e impresiones personales. En el primer caso, y solo como previo acuerdo, utilizaremos los términos estudio, asimilación o memorización, en el segundo hablaremos de investigación, profundización o formación.

pensamiento de los arquitectos, con la pretensión de que nos dé más claves para el re-descubrimiento de las mismas, al mismo tiempo que nos permita una reflexión particular sobre la aportación a nuestra propia formación.



figuras 1 y 2: Villa Tugendhat. Plantas

La ocasión de poder acercarse en menos de 24 horas a la villa Tugendhat de Mies van der Rohe en Brno y a la villa Müller de Adolf Loos en Praga se debió al viaje ofertado en el curso 2001-2002 de Proyectos 2 en el Taller 5 del Departamento de Proyectos Arquitectónicos. La organización del mismo supuso ya una densa preparación para el desplazamiento. A los avatares previos de cualquier salida del entorno habitual se sumaron una revisión del estudio de ambas viviendas y una fuerte ilusión por la

comprobación “in situ” de todo lo leído y asimilado. Se hizo especial hincapié por recordar –y no sólo a los alumnos- el concepto de planta libre en contraposición al de raumplan, con la obligada revisión de plantas, alzados y secciones, las condiciones históricas de programa, la materialización de los edificios... e incluso pequeños detalles circunstanciales tales como anécdotas o escritos de los arquitectos autores de cada proyecto.

Posiblemente estos últimos son los que ayudan a imaginar cómo se produjo el encargo, la creación del objeto arquitectónico y la construcción de la obra. Desde el convencimiento de la importancia del proceso e intenciones frente al resultado, se reproduce a continuación un texto leído por primera vez siendo estudiante y releído con motivo de la visita a la villa Tugendhat. La intención es simplemente poner al lector en la situación de configuración de sensaciones apriorísticas que se ratifican o más bien se desmienten durante la visita.

El señor Tugendhat vino a verme. Era un hombre muy cuidadoso. No creía en un solo médico: tenía tres. Me eligió a mí por una razón curiosa: vio una casa que yo construí siendo muy joven. Estaba muy bien construida y esperaba algo similar. Fui allí y vi la situación. Diseñé la casa. Recuerdo que era vigilia de navidad cuando él vio el diseño. Casi se muere. Pero a su esposa le interesaba el arte. Tenía algunos cuadros de Van Gogh; dijo: Pensémoslo. La víspera de Año Nuevo vino a verme y me dijo que siguiera adelante. Dijo que no le gustaba el espacio abierto, que sería demasiado molesto. La gente estaría allí mientras él estuviera en la biblioteca, con sus elevados pensamientos. Era un hombre de negocios, creo. Más tarde me dijo: Ahora cedo en todo pero no en el mobiliario. Le dije: Esto es demasiado malo. Decidí enviar los muebles a Brno desde Berlín. Dije a mi capataz: Usted guarde los muebles y poco antes de la comida, le dice que salga y está usted en su casa con los muebles. Se pondrá furioso pero no se preocupe. Tugendhat dijo: ¡Llévenselos!, antes de verlos. Sin embargo, después de la comida ya le gustaban. Estos clientes son como niños.²

² LUDWIG MIES VAN DER ROHE. *Escritos Diálogos y Discursos*. Colección de Arquitectura 1, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993

Por otro lado, y en lo referente a la villa Müller, se sacaron a la luz entre las conversaciones previas al viaje, los problemas que tuvo Adolf Loos con un funcionario del ayuntamiento de Praga que, no entendiendo bien las secciones presentadas en el proyecto, creyó que la vivienda contaba con un número de plantas superior al permitido. La licencia de obras se demoró hasta que el arquitecto hizo ver a los técnicos municipales el juego de semi-niveles del cual gozaba la vivienda sin detrimento de rebasar la altura máxima de edificación permitida.

El recuerdo de los dos primeros encuentros con ambas villas también fue rescatado de la memoria. Durante los primeros años de carrera, el estudio de las plantas y la observación de las fotografías de sus interiores fueron de obligado cumplimiento en diferentes asignaturas, al mismo tiempo que causaron diversas sensaciones e impresiones. Éstas, corregidas por las sucesivas y posteriores comprensiones, se habían grabado sin embargo como una estampa de libertad, luminosidad y limpieza espacial en el caso de la casa de Mies van der Rohe, o como una imagen de solidez, sombra y seriedad en el caso de la villa Müller. Probablemente los planos de la villa Tugendhat se pusieron más de una vez sobre la mesa de dibujo para recordar y aprender cómo se accedía a un espacio tangencialmente, o cómo se distribuía una planta libre creando diferentes ambientes. La "utilidad" directa de la vivienda de Adolf Loos no fue del todo evidente. Las borrosas fotografías en blanco y negro de las que disponía, resultaban difícilmente localizables en unos planos que –no entendiendo entonces muy bien porqué– siempre eran excesivamente pequeños en su reproducción.



figura 3: Villa Müller. Vista exterior. 1930

Antes de la partida, la última charla en el aula fomentó un debate acerca de los dos autores. Las discusiones acabaron derivando en cuestiones sobre el rol del arquitecto y su mitificación como agente social. La lucha encarecida por parte de unos arquitectos conscientes del valor histórico de sus proyectos, y su resistencia frente a problemas técnicos y económicos, se encuadraban dentro de un marco de idealización de la obra, e incluso de los clientes. ¿Qué factores giraban entorno a una obra de arquitectura tan valorada y prestigiada? ¿Hasta qué punto existía un equilibrio entre las necesidades de un programa y la propaganda de unos ideales? ¿Cómo cohabitaban, dentro de la mente de un arquitecto, todas estas circunstancias?

En realidad, todas las argumentaciones no hacían más que generar una expectación cada vez mayor, que propiciaba un clima de inquietud e ilusión, análogo al nerviosismo propio de los verdaderos viajes.

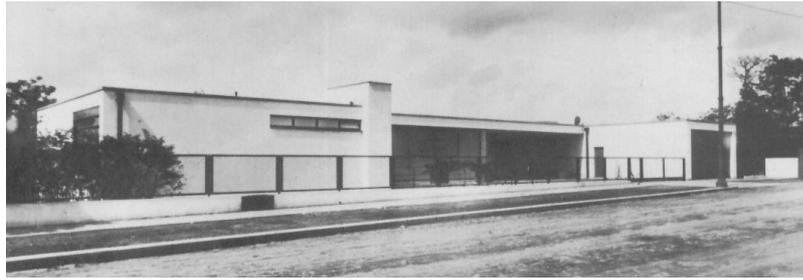


figura 4: Villa Tugendhat. Vista acceso. 1930



figura 5: Villa Tugendhat. Vista actual del acceso



figura 6: Villa Tugendhat. Vista terraza superior. 1930

Villa Tugendhat. Brno. 1928-1930

En Brno, el 15 de marzo a las diez de la mañana, buscábamos con la mirada desde el asiento de un autobús poder distinguir entre una multitud de edificios residenciales una cubierta plana sobre un volumen limpio y blanco. Sabíamos que la obra tenía que destacar formalmente en un barrio colmatado de viviendas unifamiliares de dos plantas con cubiertas a dos aguas, pero los mapas de la ciudad nos guiaron hasta la puerta casi sin percibirla. En efecto, la villa Tugendhat, por su especial implantación en una parcela en pendiente cuyo linde superior corresponde a la vía Cernopolní, apenas destaca volumétricamente. Desde la calle, solo se percibe la planta correspondiente a los dormitorios y la vivienda se mostraba discreta. No existe una presencia clásica de la edificación propia de la llegada a una villa. Términos como simetría y axialidad ni siquiera pasan por la mente del visitante. Para colmo de nuestras emociones, la pequeña explanada previa permite una visión frontal hacia el jardín entre el cuerpo de acceso y el garaje, con excelentes vistas hacia el centro de la ciudad, pero sin ofrecer absolutamente ninguna pista del desarrollo interior de los espacios. Este vacío enfatiza sin duda la escasa manifestación de la edificación en su entorno.

Una vez traspasada la valla de esta explanada, nos atendieron desde la garita del chofer para ofertarnos un recorrido guiado por la vivienda. El acceso, descentralizado y tangente al edificio, nos sorprendió gratamente y nos reconfortó. Estábamos ante una verdadera villa. La calidad de los espacios así lo atestiguaba. La visita discurrió mediante recorridos fluidos, primero por la planta superior, y después por el gran espacio inferior. Fuimos observando todos las estancias y tocando todas las superficies cuya descripción ya sabíamos y apenas escuchábamos. Pero cada vez que el discurso se detenía, la comprobación fenomenológica de lo conocido daba paso a las sensaciones particulares.

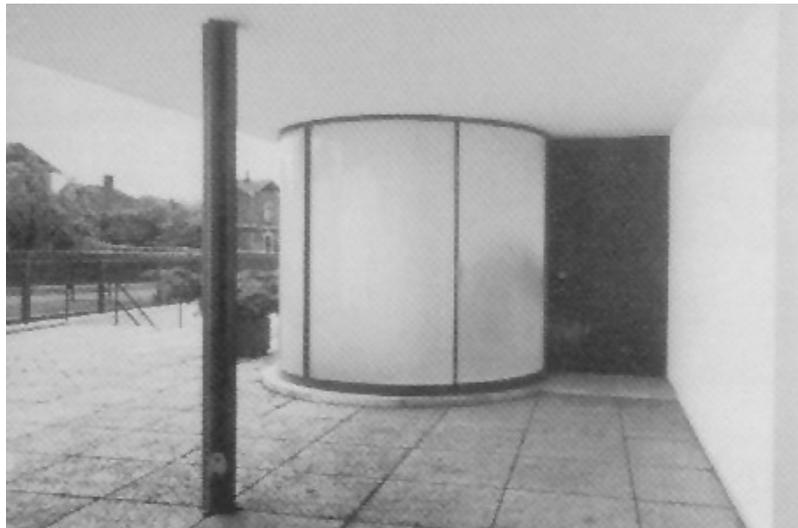


figura 7: Villa Tugendhat. Acceso vivienda. 1930



figura 8: Villa Tugendhat. Dormitorio. 1930

La planta de acceso nos descubría un trabajo de Mies todavía inexplorado. El de la domesticidad, el de los pequeños detalles de las luminarias en las cabeceras de la cama, o el tratamiento aséptico e higienista de los cuartos de baño. Cada función estaba absolutamente pensada y determinada.

En la planta inferior fuimos conscientes de cómo los ideales de espacio abierto y horizontal conocidos por todos nosotros en el pabellón de Barcelona, se adecuaban perfectamente a la función residencial. Y entendimos, como no, la implantación del edificio y su relación con el exterior.

Salimos al jardín. La fachada principal es sin duda la de acceso aunque sea la de menor presencia. La visión del edificio desde la parte posterior totalmente colmatada de frondosos árboles no hace más que demostrarnos la vocación de mirada de la vivienda.

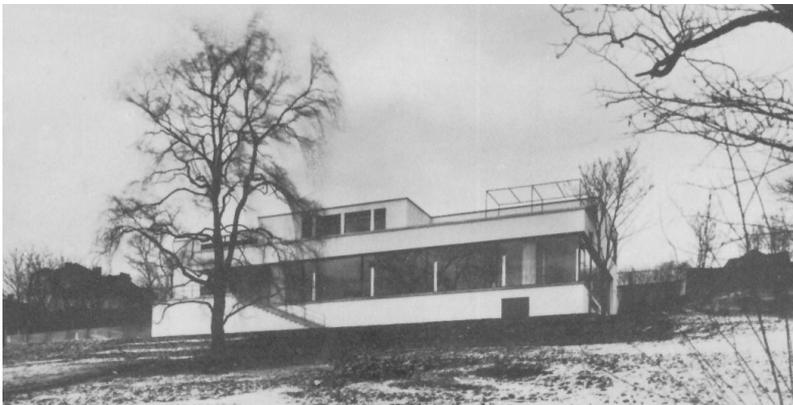


figura 9: Villa Tugendhat. Vistas exteriores desde el jardín. 1930



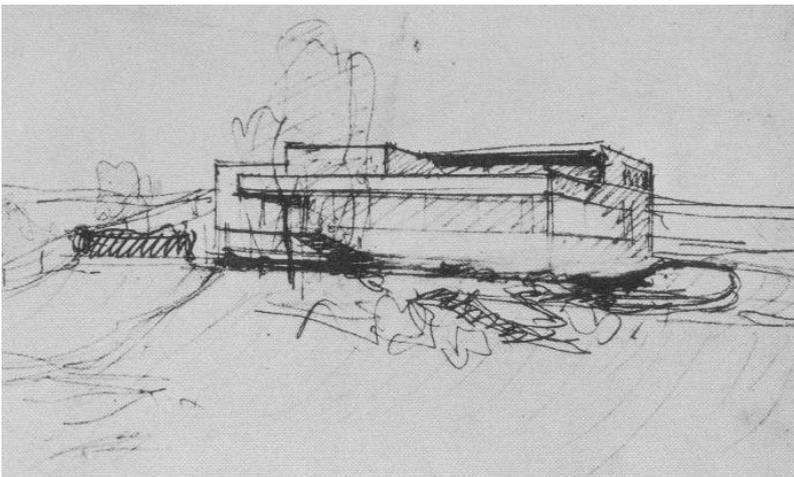
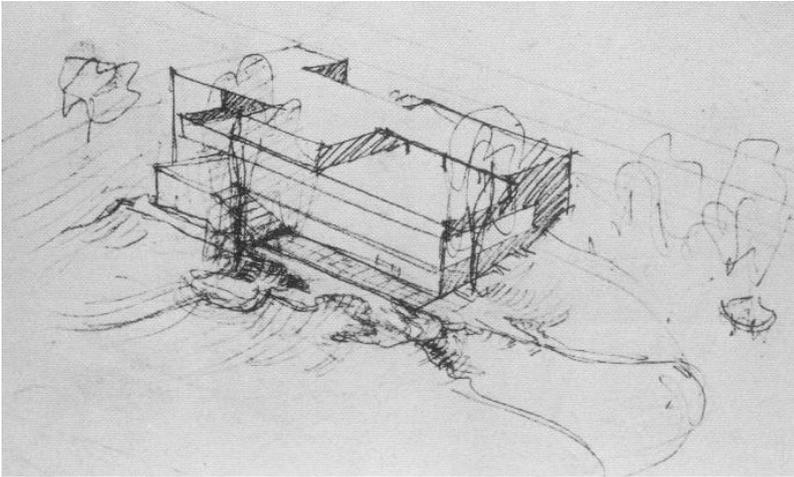
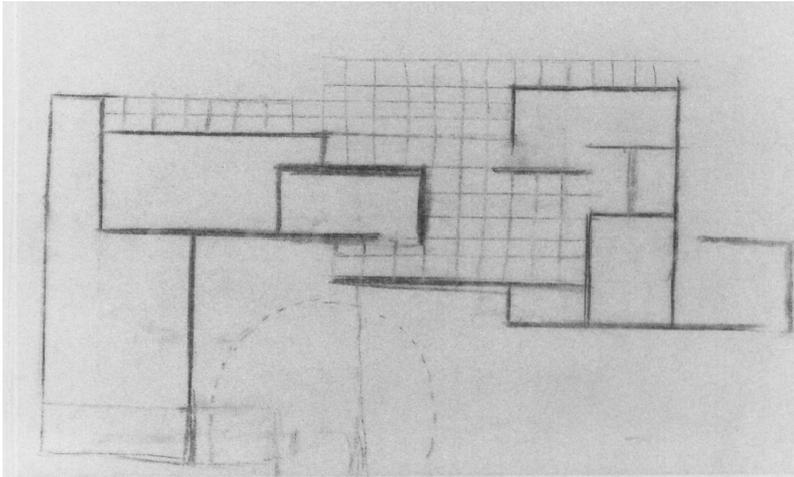
figura 10: Villa Tugendhat. Vistas exteriores desde el jardín. 2002

De todo lo escuchado, retuvimos, ávidos de más información, la historia del edificio como ente nacido, madurado y envejecido a lo largo de una vida político-histórica. La villa Tugendhat fue objeto de encargo de la pareja Fritz Tugendhat y Grete Weiss, un año antes de contraer matrimonio con la intención de construir una casa espaciosa, moderna y distinguida³. Ella conocía la villa Fuchs que Mies había construido en Berlín en 1911 y ampliado en 1928, y fue el propio coleccionista de arte Eduard Fuchs el que les presentó al arquitecto. Mies se desplazó en septiembre de 1928 a Brno para conocer el emplazamiento de la futura villa, un terreno en pendiente con vistas al centro de la ciudad procedente de la segregación de una parcela de la familia Low-Beer, padres de Grete y dueños de una importante empresa textil. Ambas partes mantuvieron varias conversaciones y Mies les habló sobre los nuevos valores de la arquitectura moderna y sobre lo que debía ser una vivienda unifamiliar en aquel momento. Al parecer se creó un buen entendimiento, y salvo dudas de programa y acabados, la fase de proyecto fue bastante fluida.

Los planos que han sobrevivido muestran diferentes versiones de la vivienda⁴ – cambios en el modo de acceder, conexión con el jardín- pero no sabemos hasta qué punto estas reflexiones fueron consultadas al matrimonio Tugendhat o fueron simplemente fruto del trabajo propio del arquitecto.

³ Todas las declaraciones que se recogen del matrimonio Tugendhat provienen de la publicación checa *Villa Tugendhat* de ZDENEK KUDELKA y LIBOR TEPLY, Ediciones Fotep 2001. Los textos extraídos de los archivos del Museo de la Ciudad de Brno presentan claras contradicciones con las opiniones expresadas por Mies van der Rohe sobre los promotores de la villa. No es objeto de este escrito indagar sobre la veracidad de los mismos, sino simplemente citarlos como apoyo a la historia narrada.

⁴ Los diferentes planos originales fueron analizados y estudiados por WOLF TEGETHOFF. Véase *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte* sobre las casas y villas de campo del arquitecto posteriores a 1922.



figuras 11, 12 y 13: Villa Tugendhat. Bocetos del arquitecto

La obra comenzó en junio de 1929 y, según los planos existentes, sufrió algunos cambios dimensionales a lo largo de la ejecución. El mobiliario se diseñó a principios de 1930, y en noviembre de este mismo año el matrimonio se trasladó a vivir a su nueva residencia.

En 1938, y debido a los acontecimientos políticos, los Tugendhat tuvieron que emigrar a St. Gall en Suiza, y posteriormente lo hicieron a Caracas en Venezuela. La casa quedó deshabitada y únicamente permanecieron por un tiempo el chofer y su mujer. Los documentos encontrados hablan de Joseph Schnurmarcher como el siguiente morador hasta marzo de 1943. Posiblemente mayordomo de oficio, le fue asignada la villa exenta de alquiler a cambio de los cuidados de la misma. En noviembre de 1940 la Gestapo confiscó la edificación y fue el propio mayordomo el que estableció amistades con los soldados alemanes dejándoles utilizar la casa a su antojo. La propiedad pasó a ser del Tercer Reich y varios altos cargos militares se establecieron allí con sus familias. Se hicieron modificaciones en la distribución de la planta de dormitorios y se tabicaron algunas zonas de la planta noble. Pero la devastación más fuerte vino en 1944, con el final de la guerra. Una bomba cayó en el jardín y algunas granadas fueron lanzadas al interior de la vivienda por los soldados de la ocupación rusa.

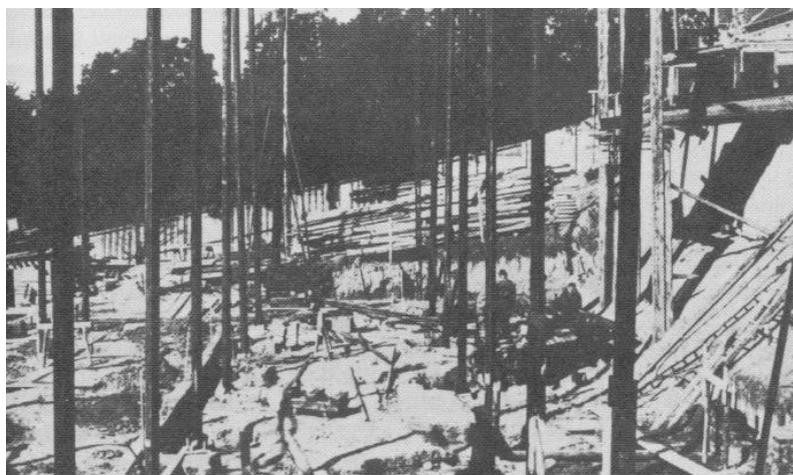
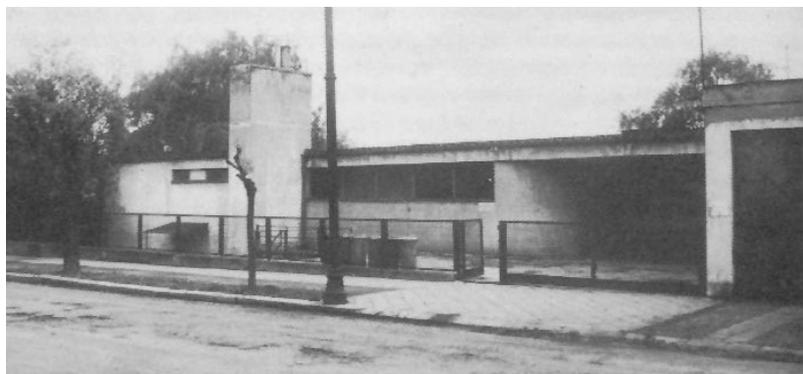
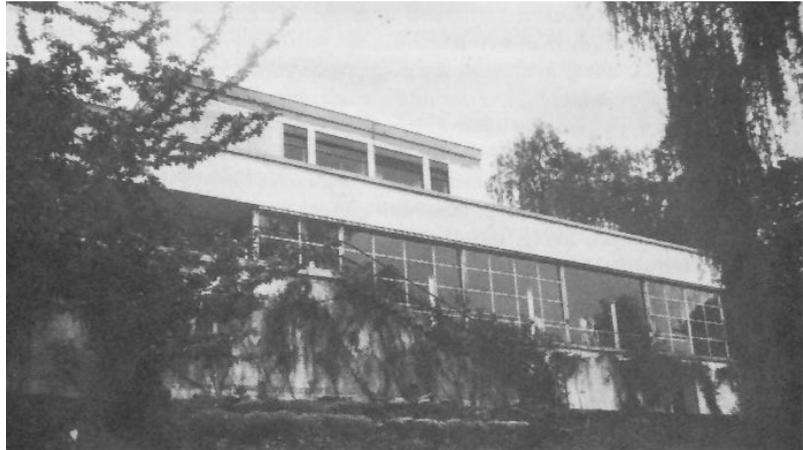


figura 14: Villa Tugendhat. Vivienda en construcción

Tras la liberación de Checoslovaquia en 1945, y ante la falta de reclamación de sus propietarios, la villa pasó a manos del Estado. Se elaboró entonces un informe sobre el estado de la vivienda: las grandes cristalerías estaban rotas, el baño del matrimonio destrozado, faltaban puertas y mobiliario que se habían utilizado como leña para alimentar fuegos, se habían arrancado las estanterías de las paredes al igual que las pilas de la cocina y los radiadores, habían desaparecido los motores y mecanismos del aire acondicionado y del accionamiento de los ventanales. El escrito cita textualmente “un montón de fragmentos de vidrio, estiércol de caballo por todas partes, al parecer la villa ha sido utilizada como cuadra”.

En agosto de 1945, la edificación fue alquilada a Karla Hajná, quien la utilizó como escuela de ballet hasta 1950. Mientras tanto la familia Low-Beer había reclamado la propiedad, pero los procedimientos fueron negativamente influenciados por el desarrollo político del país tras la subida al poder de los comunistas en 1948. El Comité Regional de Brno transfirió ilegalmente la propiedad al Instituto Nacional de Rehabilitación hasta que en 1969, y con motivo de una exposición de la obra de Mies van der Rohe, la señora Tugendhat dio en Brno una conferencia abogando por una pronta recuperación de la villa. La edificación pasó de nuevo a las autoridades municipales y se acometió el proyecto de recuperación de la misma. La reconstrucción se realizó entre 1982 y 1985, y posteriormente la casa fue utilizada por el régimen comunista como una demostración del respeto hacia los edificios con significado cultural. En realidad, la vivienda sirvió para alojar en muchas ocasiones a altos cargos o invitados en caso de concentraciones políticas en Brno, tal y como ocurrió con las reuniones preparatorias de 1992 para la separación de Checoslovaquia en dos repúblicas independientes.



figuras 15, 16 y 17: Villa Tugendhat. Vistas del estado anterior a la reconstrucción de 1985

En 1994, la villa se abrió al público y se equipó con réplicas del mobiliario original. Un año después fue declarada monumento nacional y en la actualidad, contando con subvenciones de la Unesco, se busca poder acometer una segunda rehabilitación, que solucione los problemas de asentamiento que padece la cimentación.

Tras la visita, uno vuelve a la reflexión científica y busca, junto con la experiencia acumulada, el porqué de esta concepción espacial. Recurre lógicamente a situar al arquitecto en su contexto intelectual y a posicionar la obra concreta en su recorrido profesional.



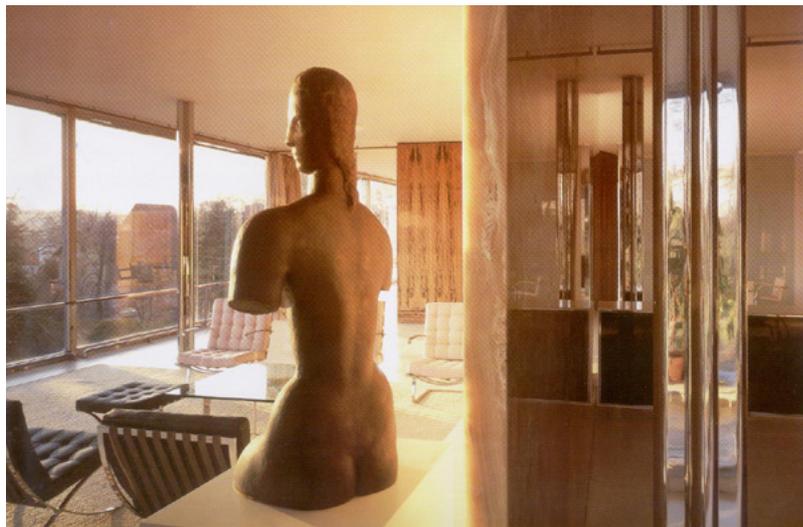
figura 18: Villa Tugendhat. Vista actual del alzado lateral



figura 19 y 20: Villa Tugendhat. Vistas del estado anterior a la reconstrucción de 1985



figura 21: Villa Tugendhat. Pieza principal convertida en estudio de arquitectura durante los trabajos de 1985



figuras 22 y 23: Villa Tugendhat. Vistas actuales planta principal

Ludwig Mies van der Rohe es, sin duda, un personaje singular. Nacido en Aachen, ciudad limítrofe entre la frontera alemana, holandesa y belga, su educación católica en la Escuela Catedralicia probablemente le introdujo en su posterior visión del mundo neoplatónica. Su primer trabajo fue como aprendiz de picapedrero en el taller paterno, proporcionándole una formación de base artesanal y un conocimiento práctico de los materiales y técnicas de construcción. Gran dibujante y ambidiestro, tras estudiar dos años en la Escuela de Artes Aplicadas, realizó prácticas profesionales en el estudio de Peter Behrens, en el sector de la oficina más conservador que se ocupaba de los proyectos monumentales y de residencia. Su obra, ampliamente estudiada e interpretada, se puede dividir desde el punto de vista historiográfico en diversas etapas caracterizadas por su actividad intelectual, la localización de sus obras, y los condicionantes político-sociales del momento. Sus primeros proyectos se movieron entre las influencias de Bruno Paul y Behrens, sus teóricos rascacielos de vidrio, y la combinación de programas residenciales de distinta escala y condición económica - la experimentación de la vivienda social y los volúmenes maclados de ladrillo de las casas Wolf, Ester o Lange.

Probablemente la presentación al público de la nueva arquitectura funcionalista en la Weissenhof de Stuttgart y las colaboraciones con la diseñadora interiorista Lilly Reich, hicieron a Mies cambiar el rumbo de su arquitectura hacia la obra promovida desde la voluntad artística. La Glasraum de Stuttgart (1927), el Pabellón de Barcelona (1928-1929), la casa Tugendhat o la Casa para la exposición de Berlín (1931), fueron los experimentos de puesta en práctica de sus ideas sobre el espacio de planta libre, el divorcio del cerramiento y la estructura, y el empleo del vidrio. Este nuevo idioma espacial fue internacionalmente reconocido con admiración.

Las bases culturales de Mies se configuran desde su llegada a Berlín, a principios de los años veinte, cuando empezó a recibir los estímulos adecuados derivados de los diversos contactos con un buen número de intelectuales de prestigio. Allí frecuentó el círculo filosófico de Alois Riehl que enseñaba “realismo crítico” neo-kantiano en la universidad, abogando por la reconciliación de las artes y las ciencias, el idealismo y materialismo, la tradición y la innovación. También conoció al historiador y crítico Henrich Wölfflin, cuyos textos desarrollan el concepto de espacio de Hegel en su “Filosofía del Arte”- espacio como contenido limitado por unos muros. Tal y como explica Peter Collins⁵, la concepción moderna de espacio arquitectónico resulta casualmente más evidente en el idioma alemán al coincidir lingüísticamente las palabras espacio y habitación. No es de extrañar pues que Mies desarrollase una gran sensibilidad hacia los espacios abiertos, aquellos cuyos planos de cerramiento no se llegaban a cerrar – planos delgados y gruesos dispuestos en paralelo o escuadra sin llegar a tocarse-, o que incluso llegaban a desaparecer – empleo de grandes superficies de vidrio.

Según sus propias alusiones, el arquitecto no gustaba de escribir –“Como no soy ningún escritor, me cuesta escribir; en el mismo tiempo habría dibujado un proyecto”⁶-, pero aún así, de sus numerosos textos se pueden extraer multitud de referencias que nos dirigen hacia la manera de entender el oficio, o incluso su mundo particular. Sin duda, detrás de su definición de arquitectura como la “expresión espacial de

⁵ PETER COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*. Versión en castellano: *Los ideales de la Arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970

⁶ Carta de MIES VAN DER ROHE a Hermann von Wedderkop fechada el 22 de febrero de 1924. Citado en FRITZ NEUMEYER, *Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort*, Berlín 1986. Versión en castellano: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. El Croquis Editorial, Madrid 1995.

una decisión intelectual”⁷ se sintetizan buena parte de estas ideas.

Al preguntarse por la esencia de la arquitectura, Mies comienza a cimentar su propia concepción filosófica, que revela una disposición especial por lo absoluto y metafísico. De esta manera, el arquitecto fue elaborando una visión del arte vinculada a la idea como objetivo intelectual. Como en Platón o San Agustín, lo bello no era una creación subjetiva, sino una realidad ontológica. El ideal era la perfección intelectual y formal que se identificaba con la verdad.

El arte y la arquitectura buscaban la esencia y lo objetivo, y tendían la universalidad como carácter fundamental de un nuevo concepto de estilo. Estas ideas, heredadas de Schmarsow, Riegl y Wölfflin, e incluso del concepto de arte de Behrens, le llevaron a rechazar categóricamente cualquier formalismo basado en una “voluntad de estilo”. Recuérdese la sentencia: *Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo*, encabezando el artículo sobre el edificio de oficinas en hormigón armado firmado por Mies, y aparecida en la portada de la revista G, nº1, de julio de 1923.

Cuando Mies proyectaba, perseguía un ideal objetivo, basado en la razón y los hechos, queriendo alcanzar la “configuración esencial”. El traslado de estas afirmaciones desde el campo de la filosofía hasta el de la arquitectura, se realizaba mediante una depuración constante de los objetos hacia la desmaterialización y la abstracción. La “arquitectura de la apariencia” se remplazaba por una “arquitectura de la existencia”.

⁷ Artículo “*Nos encontramos ante un cambio de época. La arquitectura como expresión de una decisión intelectual*” publicado en la revista *Innendekoration*, nº26, en 1928. Texto traducido y reproducido en FRITZ NEUMEYER, op. cit., página 459.

Todo proceso de objetivación conlleva un indudable patrón que haga retroceder la voluntad artística, y Mies encontró en la palabra “construir”⁸, -con sus acepciones más amplias en la lengua alemana-, la legitimación del ideal de pureza.



figuras 24 y 25: Villa Tugendhat. Vistas actuales de la planta principal

⁸ Existen numerosos artículos y conferencias escritos por Mies que aluden a temas constructivos. Como ejemplo y síntesis del concepto véase el artículo titulado “Bauen” publicado en la revista G, n°2, de septiembre de 1923. Traducción al castellano en FRITZ NEUMEYER, op. cit., página 366.

Pero a pesar de esta reducción de la arquitectura al punto de partida cero absoluto, Mies –siempre en constante evolución –, llegó posteriormente a casar lo objetivo con lo subjetivo. Y así, hacia 1924, sus escritos reflejan un concepto de orden entendido no solo como organización, sino también como facultad de dotar de sentido a las cosas. “Construir” dejó de ser una simple voluntad técnica y se convirtió también en una “voluntad espiritual”, en la voluntad del espíritu de una época.

Cerramos así el círculo de la definición de arquitectura anteriormente mencionada, y vemos como Mies relaciona en el hecho artístico, el sujeto con el objeto. Existe por un lado una positividad de los hechos –la esencia objetiva–, pero también un factor que determina el sujeto en función de su diálogo con la realidad existente –la voluntad de época–. En esta síntesis se advierten claras influencias de Rudolf Schwarz (“la técnica por sí sola no basta para construir un mundo a partir de ella”), de Romano Guardini (énfasis de la conciencia como mentalidad de la nueva época), y en última instancia, del concepto de “arte como reflejo de la voluntad” de Nietzsche.

Volviendo a la villa Tugendhat, advertimos la gran oportunidad que tuvo Mies de poder materializar su idea de espacio como ideal de pureza. En ella se refleja la necesidad de libertad del hombre moderno, pero también su condición de recogimiento. Descanso - movimiento, interior – exterior, y “espíritu de la técnica” eran los grandes valores con los que había ido jugando el arquitecto para conseguir “el verdadero orden”, aquel que deja espacio libre a la vida para poder desarrollarse.

Y cómo muestra los comentarios de Grete Tugendhat, al año de habitar la villa:

... por muy importante que sea la unión entre el interior y el exterior, el espacio está completamente cerrado y descansa en sí mismo, la pared de vidrio actúa en este

sentido completamente como delimitación (...). Pero así el espacio –precisamente por su ritmo– proporciona una tranquilidad muy especial, que no puede tener una habitación cerrada.

Esta austeridad no impide un pasar el tiempo dirigido sólo a descansar y dejarse ir. Y precisamente esta coacción a algo diferente es lo que necesita actualmente el hombre cansado del ejercicio profesional y que percibe como liberación.⁹

⁹ GRETE UND FRITZ TUGENDHAT, “Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich”, en la revista *Die Form* nº11, 1931. Citado y traducido al castellano en FRITZ NEUMEYER, op. cit., páginas 294 y 295.

Villa Müller. Praga. 1928-1930

La visita a la villa Müller se desarrolló en idénticas circunstancias emocionales que la anteriormente descrita. Sin embargo esta vez el acercamiento fue mucho más evidente. Aunque el acceso se produce por la parte posterior de la parcela, también la más elevada, la obligada llegada por vía principal inferior dota al edificio de una presencia significativa. El reconocimiento visual de la obra fue inmediato y la imposición de su volumetría no daba lugar a dudas. Estábamos ante un concepto diferente de villa. Esto era un cofre bien guardado.

Accedimos a la vivienda por una puerta enmarcada en un conjunto de piezas de travertino que configuraban un pequeño banco y cobijo previo. Frente a la austeridad de los planos exteriores, el trabajado acceso nos advertía de las sensaciones que íbamos a experimentar. Y una vez en el interior, se olvidaron todos los planos y fotografías en blanco y negro tantas veces observados. Entramos en un remolino de sensaciones espaciales acompañadas de vistosos y ricos materiales. Subíamos y bajábamos escalones mientras el techo y las paredes se comprimían y dilataban. No buscábamos comprender analíticamente, probablemente no tenía sentido. En algún momento asomábamos la cabeza por alguna de las pequeñas ventanas para recuperar la orientación, pero el interior aquí no dialogaba con el exterior, sino consigo mismo. Comprendimos que el sistema diédrico no es más que eso, un sistema de representación.

Escuchábamos un discurso funcional y técnico en el que se nos contaba cómo se recibía a las visitas, se les atendía o se les daba de comer. La complicidad del boudoir femenino competía con la firmeza de los materiales del salón principal. En la planta superior –si debemos emplear este término– las comunicaciones entre piezas eran excelentes y variadas según las necesidades; dormitorio principal con vestidores, vestidor femenino con cuarto de los niños, y este a su vez con el dormitorio de la niñera. Y más arriba el reposo y la intimidad más relajante, el comedor de verano y su terraza con vistas al castillo de Praga. Influencias japonesas, fuertes coloridos, maderas exóticas y variadas, mármoles y tapizados de increíble calidad material, todo tenía cabida en esta concatenación de espacios.



figura 26: Villa Müller. Vista actual de la fachada principal

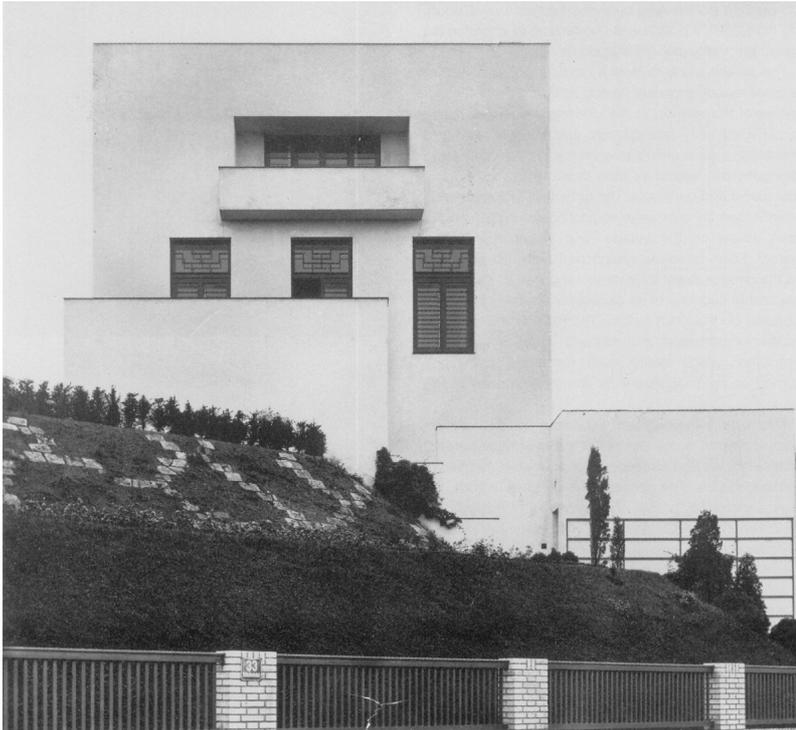


fig. 27: Villa Müller. Fachada principal. 1930

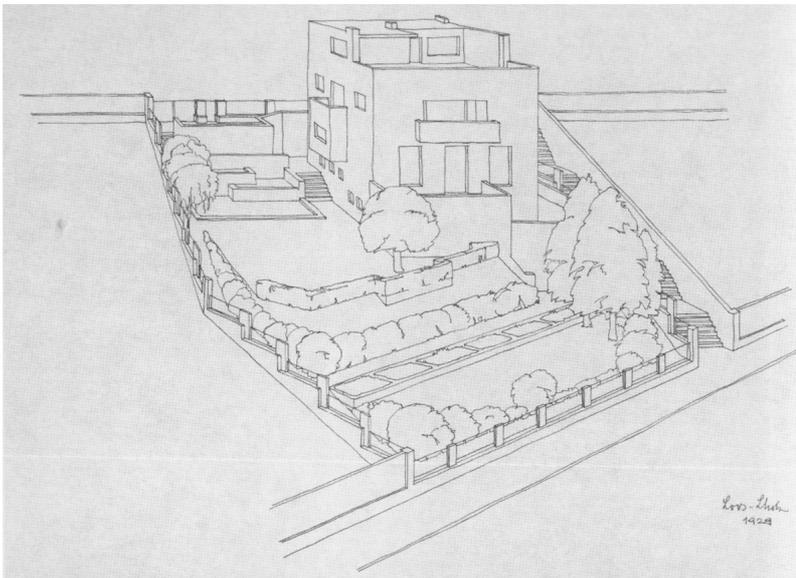
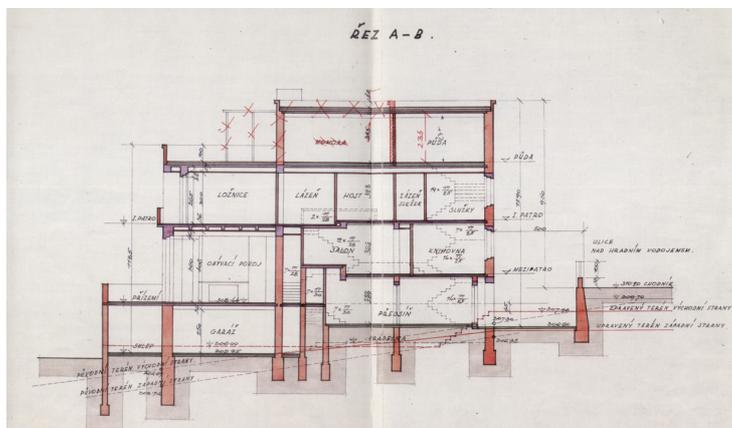
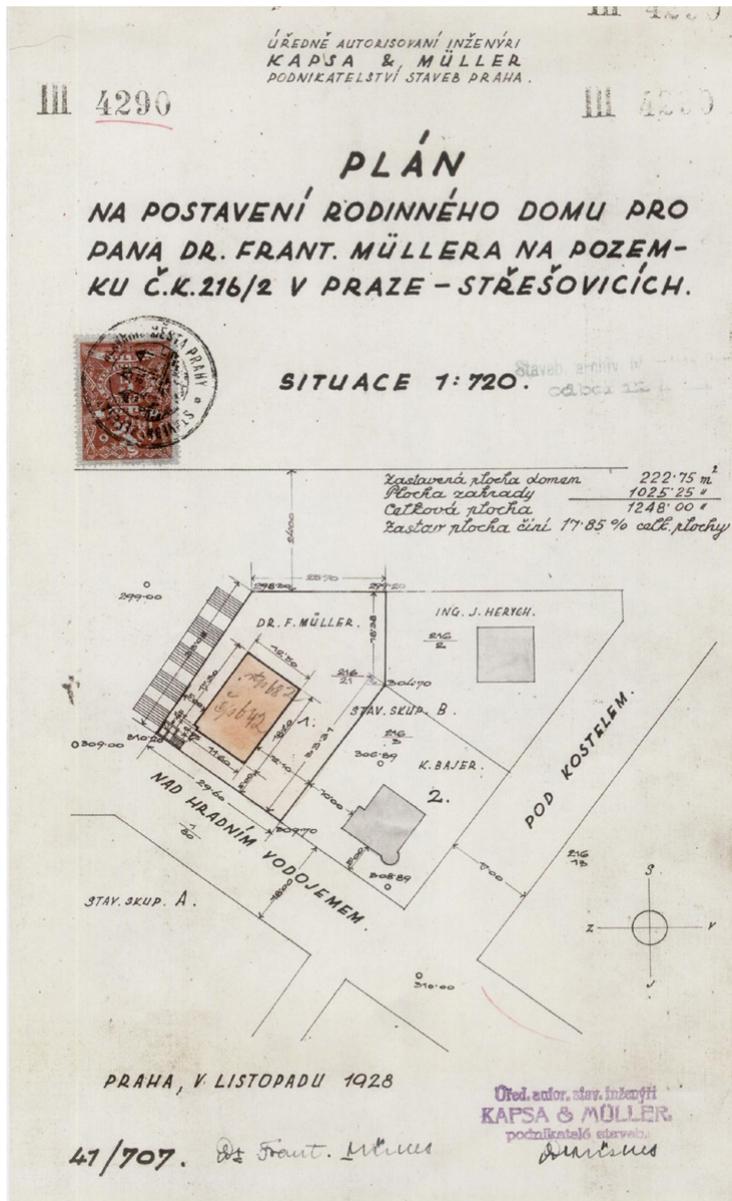
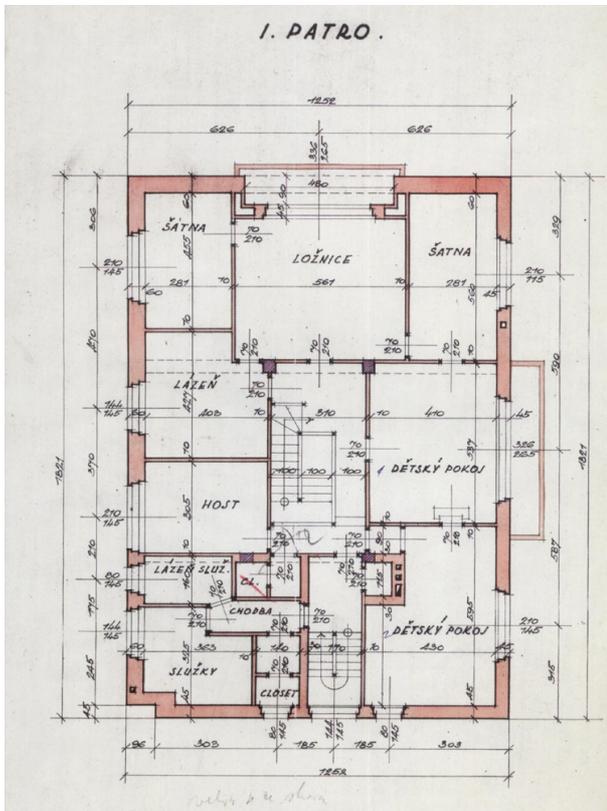
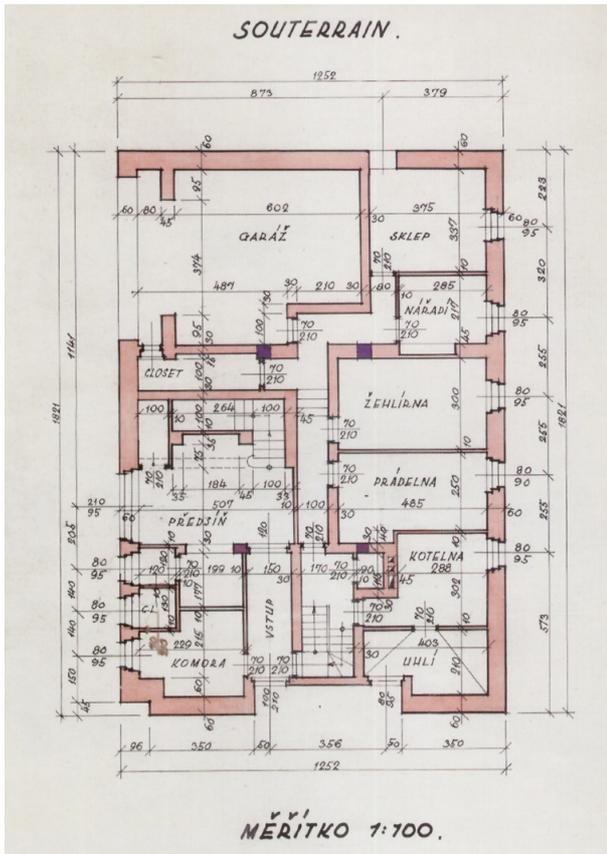
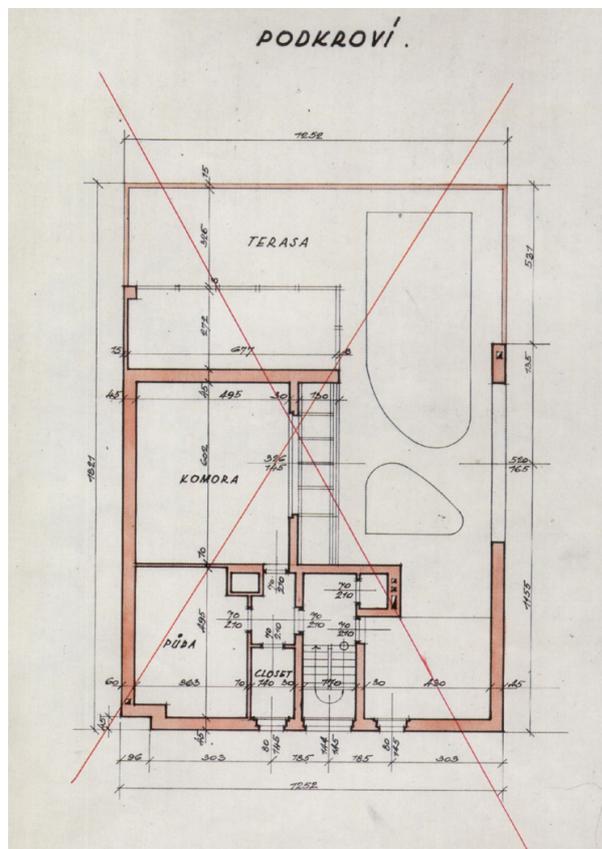
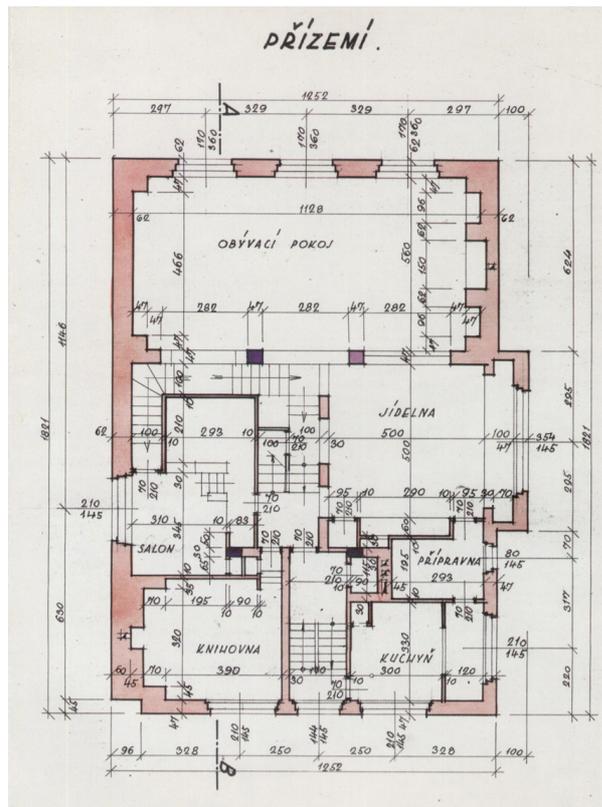


fig. 28: Villa Müller. Croquis de A. Loos y K. Lhota. 1929







figuras 29 a 34: Villa Müller. Planos originales de proyecto.

Y de nuevo una historia sorprendente rodea a la edificación. El transcurso del tiempo y la vida de sus moradores se fija en nuestra memoria ayudándonos a recrear los ambientes de los espacios visitados. En 1928, el doctor Frantisek Müller, dueño de la empresa constructora Müller-Kapsa, decidió trasladar su residencia de la ciudad industrial de Pilsen a la cosmopolita Praga. Inmediatamente y actuando como intermediario el arquitecto y colaborador Karel Lhota, el promotor conoció a Adolf Loos.

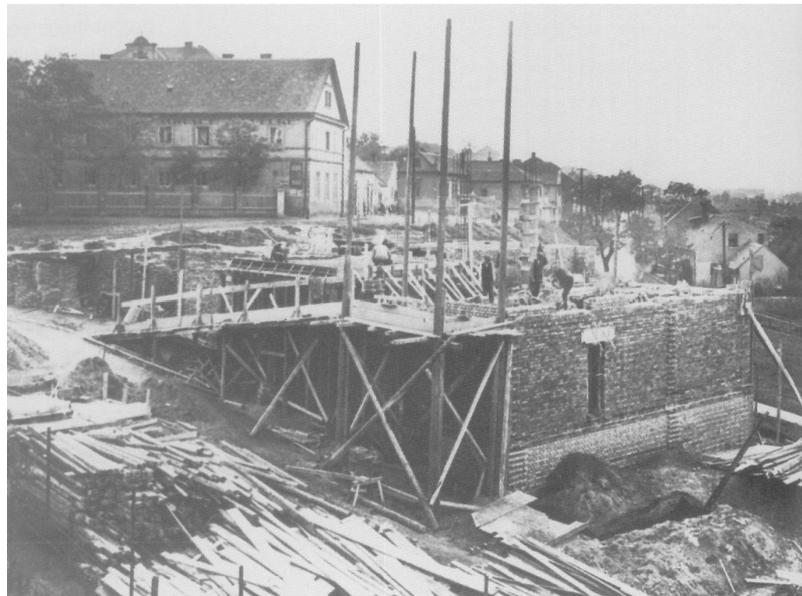
Según las crónicas consultadas¹⁰, el encargo de esta obra parecía hecho a medida para el arquitecto. La personalidad del empresario Müller congeniaba a la perfección con el pragmatismo de Loos. Los comentarios de éste acerca de su cliente hablan de un hombre fundamentalmente tradicional que optaba por automóviles americanos y vestía de manera convencional con ricas y finas telas, que distinguía entre objetos de arte y objetos para el uso, que compraba lienzos de las primeras vanguardias pero se sentaba sobre sillas fabricadas en serie.

Apenas transcurrieron dos meses entre la firma del contrato y la elaboración completa de la documentación del proyecto que permitirían solicitar la licencia de obras¹¹, pero tal y como se ha mencionado anteriormente, a partir de este punto los problemas administrativos empezaron a surgir. Al parecer, el malentendido en el número de plantas de la edificación y la superación de la superficie máxima edificable, escondía también unas recomendaciones de tipo estético referentes a las composiciones de las fachadas. Tras un año de luchas continuas con la burocracia, y sobre

¹⁰ Toda la correspondencia entre Frantisek Müller y Adolf Loos, así como los contratos y licencias referentes a la construcción de la villa Müller se han traducido al inglés en la publicación VV.AA., *Villa Müller. A work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994

¹¹ De hecho las variaciones que sufrió el proyecto desde los primeros bocetos hasta los planos finales son mínimos. Ya en el único boceto conservado se aprecia la fuerte implantación volumétrica de la villa. Las únicas variaciones corresponden a la ubicación de la cocina, del despacho y de la escalera de servicio.

todo, tras la aparición de un artículo en prensa titulado “Praga contra Loos”¹², la licencia de obras fue concedida en junio de 1929.



figuras 35 y 36: Villa Müller. Vivienda en construcción

¹² Periódico de habla alemana *Prager Tagblatt*

El proceso constructivo se realizó a buen ritmo –parte de la estructura se ejecutó sin licencia- y en septiembre de 1929 se procedió al encargo de la adecuación de los interiores; acabados y mobiliario. Bajo las órdenes de Adolf Loos, la firma pragueña Emil Gerstel proporcionó todos los materiales que el arquitecto requirió, atendiendo incluso a cambios no estipulados en contrato. Cabe destacar aquí que las variaciones en obra de los acabados resultaron ser inferiores en número a lo gratuitamente pregonado por sus colaboradores. Al parecer, Heinrich Kulka, procedente del estudio de Loos en Viena, había dictaminado: “Loos hará muchos cambios durante la construcción. Caminará por un espacio y dirá: *No me gusta la altura de este techo. ¡Cambiadla!* La idea de Raumplan hace difícil la visualización de un espacio antes de su construcción”. Sin embargo las variaciones durante la obra se limitaron al color de la pintura del techo del vestíbulo y a las maderas de empanelado de las paredes de los vestidores.

En marzo de 1930, la obra había finalizado a falta de los permisos para poder habitar la villa. La familia Müller, -compuesta por el matrimonio y la pequeña Eva de cuatro años-, no esperó siquiera los treinta días necesarios para la obtención de los mismos y se trasladó a su nueva residencia inmediatamente. Los jardines se proyectaron y ejecutaron a lo largo de los meses restantes de ese mismo año.

Desde el momento en que la vivienda fue habitada, se desarrolló una fuerte vida social en ella: se celebró el 60 aniversario del Dr. Müller, se recibió y alojó a los embajadores de Gran Bretaña y Francia, al rector de la Universidad de París... Por otro lado, el edificio se publicó en varios medios de comunicación. Toda la ciudad de Praga miraba hacia el barrio de Stresovice, la última obra del arquitecto Adolf Loos estaba en el punto de mira.



figuras 37 y 38: Villa Müller. Vistas actuales del salón y del vestíbulo

Durante los diez siguientes años, la vida en la casa transcurrió con normalidad. A partir de 1948, y debido a presiones políticas, la familia Müller empezó a tener problemas con la contratación del servicio que constaba de ama de llaves, chofer, cocinera y tres sirvientas a tiempo completo. Estas seis personas estaban a disposición del matrimonio y de su pequeña hija. Posiblemente, esta carencia de personal tuvo algo que ver con la no esclarecida versión de la muerte del Dr. Müller en 1951; inhaló monóxido de carbono en la sala de calderas situada en el sótano. La hija del matrimonio, Eva, emigró y desde aquel momento Milada Müllerova permaneció completamente sola en la villa, atemorizada por la posible nacionalización de la propiedad.

Hasta 1959 la vivienda no fue definitivamente expropiada, a pesar de que en 1955 el Comité Nacional del Distrito 6 de Praga advirtió de las intenciones de trasladar allí los fondos de la Galería Nacional, hecho que no se llegó a realizar. Tras apropiación de la vivienda por parte del Instituto Marxista-Leninista, Milada Müllerova fue autorizada para convertir el boudoir femenino y la biblioteca en su propio apartamento. Se recluyó allí tratando de convivir con las oficinas estatales en las que se transformó el resto de la edificación. Sin embargo tuvo la oportunidad de rescatar algo del mobiliario y algunas obras de arte, almacenándolas en su propio baño, o vendiéndolas a coleccionistas y museos. Durante esta época, la villa no sufrió rehabilitaciones ni reformas, lo que provocó un envejecimiento de la misma, pero también una conservación inusual de los espacios originales.



figuras 39 y 40: Villa Müller. Vistas actuales del comedor de verano y vestidor femenino

En 1968, la edificación obtuvo el reconocimiento de la República Socialista Checa como Monumento Cultural. Milada Müller murió dos meses después, y en 1995 Eva Materna-Müller vendió la propiedad al Ayuntamiento de Praga únicamente por su valor catastral, aún teniendo ofertas que duplicaban el precio del mercado. En este momento la villa fue declarada Monumento Nacional Cultural por la República Checa y actualmente goza de la misma protección que la villa Tugendhat, inscribiéndose en la lista de los monumentos de la Unesco. La rehabilitación tuvo lugar entre el año 1999 y 2000, y buena parte de los objetos de arte y mobiliario fueron devueltos a sus lugares de origen.



figura 41: Villa Müller. Vista de la cocina. 1930



figura 42: Villa Müller. Vista del salón durante la ocupación del Instituto Marxista-Leninista



figura 43: Villa Müller. Vista exterior anterior a la rehabilitación

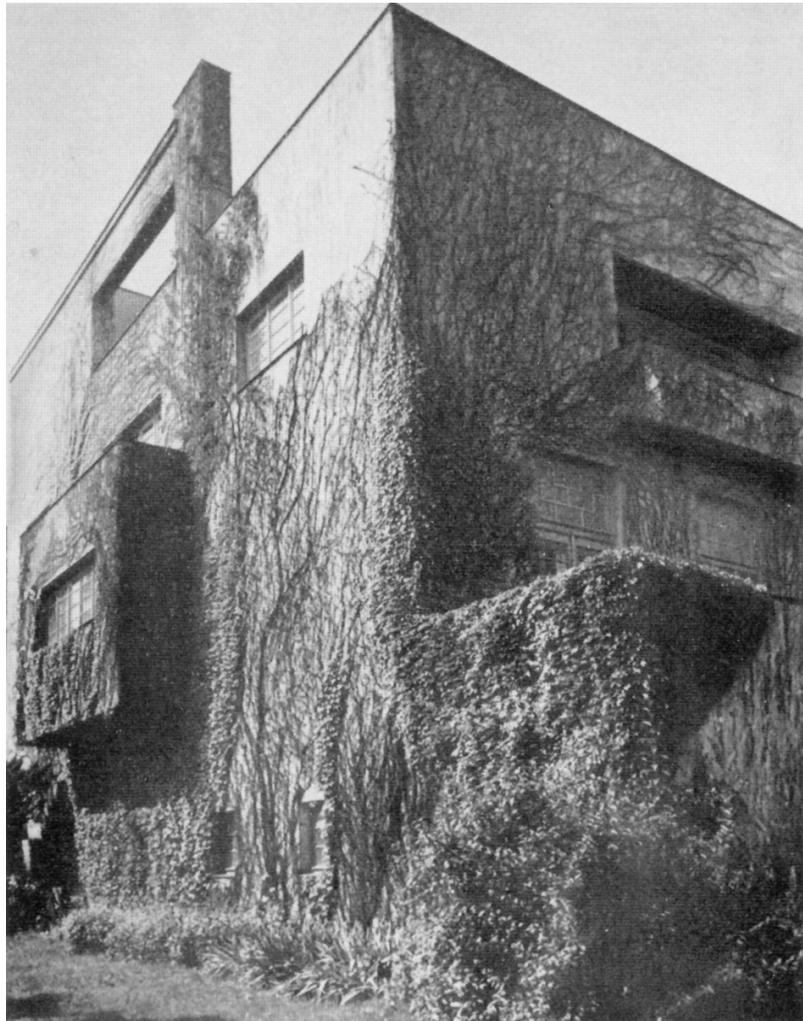


figura 44: Villa Müller. Vista exterior anterior a la rehabilitación

Situemos ahora al personaje autor del proyecto. Adolf Loos (1870-1933), de nacionalidad checoslovaca y nacido en la ciudad morava de Brno, tiene una educación alejada de la capital del estilo secesionista, a diferencia de sus coetáneos vieneses como Joseph Hoffmann o Joseph Maria Olbrich. Las crónicas cuentan que era sordo desde su infancia y con un carácter temperamental y aislado. Era hijo de constructor, y siempre agradeció la formación recibida en los primeros años de su infancia.

Para la tarea que el mundo me ha encomendado, uno no puede imaginar una educación mejor. Todo oficio, excepto la industria textil, estaba representado en los grandes solares que fueron la cuna de mi niñez.¹³

Con el cambio de siglo, hacia 1886, Loos emigró a la capital austro-húngara para ejercer la arquitectura. Durante más de una década, apenas supo nada de su tierra natal, hasta que en 1907 le llegaron sus primeros encargos desde Pilsen.

Pero no es hasta la vuelta de sus viajes por Inglaterra y América, cuando Loos empieza a ser conocido por su faceta teórica y polemista. Sus conferencias y colaboraciones en la prensa, acompañadas de los comentarios de su colega Karl Krauss, le valieron el siguiente comentario: “Ambos son conservadores, sólo sus formas son revolucionarias”. Karl Krauss¹⁴, pensador mordaz que abogaba por una escisión entre forma artística y forma útil, generó una gran controversia en su momento. Las ideas de ambos degeneraban en una clara e incómoda escisión entre arte y objetos prácticos para la vida cotidiana.

Tras escribir *Ornamento y Delito* en 1908, las obras de Loos buscarán ser un claro exponente de sus escritos. Fruto de

¹³ Citado en *Villa Müller. A work of Adolf Loos*, op. cit., página 18

¹⁴ Muy en la línea de los pensamientos de Adolf Loos se podría inscribir la siguiente afirmación de Karl Krauss: “¡Dejad a aquel que tenga algo que decir, dar un paso adelante y permanecer callado!” citado en WALTER BENJAMIN, *Reflections*, Nueva York 1986.

estos es la desnudez de sus fachadas, derivado del procedimiento wagneriano de simplificación del repertorio tradicional, y consecuencia de anteponer la utilidad frente a la belleza. Al mismo tiempo, y debido a su formación artesanal y a sus influencias americanas¹⁵, el arquitecto desarrolla su concepción espacial de raumplan. La creación del espacio es intuible y su tarea es individual. De ahí su particular rechazo al sistema gráfico convencional como método de trabajo y también su individualización de espacios, lugares para la experiencia humana.

A pesar de su residencia en Viena, Loos mantiene siempre contactos con su ciudad natal. A mediados de los años veinte, Brno se había convertido en el núcleo del funcionalismo checoslovaco. Las colaboraciones entre Bohumil Markalous –un profesor de artes aplicadas y colaborador de la revista cultural *Bytová Kultura*–, y Jan Vanek –director de una empresa de mobiliario de alta calidad–, culminaron en una serie de conferencias impartidas en Brno y Praga durante el invierno de 1925. Bajo el título *Por una nueva arquitectura*, participaron arquitectos como Adolf Loos, J.J.P. Oud, Le Corbusier, Ozenfant o Walter Gropius.

1929 no es solamente el año del encargo de la villa Müller. Bajo la propuesta de Markalous, Loos aceptó la publicación en lengua checa de una recopilación de escritos y proyectos denominados *Dicho en el vacío*¹⁶. La edición puede ser considerada como su primera biografía, y contó con el auspicio del líder de la vanguardia checa Karel Teight.

¹⁵ BRUNO ZEVI relaciona por primera vez el manejo de Loos con la libertad de alturas con sus experiencias en América en su obra *Historia de la Arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1980.

¹⁶ ADOLF LOOS, *Reči do prázdna*, Bohumil Markalous ed., Praga 1929. Posteriores ediciones: *Ins leere gesprochen. 1897-1900*, Éditions Georges Crès, Paris 1921. *Dicho en el vacío. 1897-1900*, Colección Arquitectura 14, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2003.

La construcción de la casa Müller, una de sus últimas obras, se produce ya en un ambiente de claro aislamiento con respecto al estilo internacional reinante del momento. Su última villa urbana es pues una obra de madurez, en la que el arquitecto se maneja con soltura tanto en la creación de espacios como en los acabados y, a nivel intelectual se ratifica en el convencimiento de sus postulados.

Las referencias culturales y visuales de Adolf Loos son las de la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX. Fue seguramente testigo de la polémica wagneriana, según la cual se combate la tradición académica en nombre de la libertad individual, combinándose con una práctica que no dejó de utilizar el repertorio clásico. Sin embargo, a partir de sus primeras colaboraciones en periódicos y conferencias, Loos se convierte en un adversario acérrimo de la Secesión, y aboga por la modestia y la discreción en contra de la originalidad. Tal y como hemos dicho, separa el arte de la utilidad, y se inclina claramente por la segunda. Pero esta escisión, no le ayudaría en absoluto puesto que su arquitectura se vería simplemente despojada de valores estilísticos aún conservando disposiciones volumétricas clásicas. La superación de este problema se dio con el llamado movimiento moderno; lo útil era bello, y por lo tanto, no existía dualidad.

Una faceta poco explorada en Loos, pero fácilmente deducible de sus artículos en prensa, es su constante obsesión por todo aquello que rodea el terreno de la vestimenta. Las alusiones a la moda, a los sombreros, zapatos y otros complementos, son utilizados y justificados en clara analogía a su manera de entender un modo de vida. Según el arquitecto, “el grado de desarrollo cultural de un pueblo se puede deducir de la buena calidad de sus abrigos”. El modo de vestir será el indicador de la relación entre una cultura y sus productos, y la vestimenta constituirá la segunda casa para el cuerpo. La primera, por supuesto, será la construcción del espíritu.

En su concepción de un moderno y sano estilo de vida, Loos buscará siempre identificar el uso y la forma. En el caso de la moda, sustituirá la belleza por la corrección. Pero, la manera de vestir tiene que ser además discreta¹⁷, y se utilizará como una “máscara” frente al mundo interior del individuo. Lo mismo ocurrirá con las viviendas: “La casa debe ser muda hacia el exterior y revelar todas sus riquezas en el interior”.

Se trata por lo tanto de proteger la duplicidad de dos mundos, ambos contruidos desde la sociedad, pero cada uno de ellos referidos a un rol diferente; el de la correcta presencia metropolitana y la domesticidad convencional.

Cada pieza de mobiliario, cada objeto, tiene algo que contar, la historia familiar... nuestro hogar solo puede tener un estilo, el estilo de sus ocupantes, el estilo de la familia.

Esta postura enfrentaba claramente a Loos con las arquitecturas de grandes planos de vidrio que calificaba de “totalmente indecentes”. El mundo exterior debía separarse del interior, puesto que las necesidades sociales no eran equivalentes a las psicológicas. Esta obsesión por el concepto de recinto es tal vez una postura heredada del arquitecto Gottfried Semper. Conocedor de sus ideas, Loos se sumó al pensamiento sobre la privacidad como primera necesidad, incluso anterior al simple abrigo o refugio de una vivienda.

¹⁷ “Una pieza de vestir es moderna si con ella se llama el mínimo la atención, en el centro de la cultura, en una determinada ocasión, entre la mejor sociedad”. Extracto del artículo “La moda de caballero”. A. Loos, *Dicho en el vacío 1897-1900*, op. cit., página 53.



figuras 45 y 46: Villa Müller. Vistas actuales del despacho y del cuarto de juego de la hija



figuras 47 y 48: Villa Müller. Vistas actuales del dormitorio principal y del comedor

Hay arquitectos que lo hacen de una forma diferente. Su fantasía no forma los espacios, sino las paredes. Lo que quede entre las paredes son los espacios. Y, para estos espacios, eligen después una forma de revestimiento que les parezca adecuada. Esto es arte por camino empírico.

Pero el artista, el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear. (...) ese efecto viene dado por los materiales y por la forma.¹⁸

Descubrimos ahora a un personaje que proyecta los espacios, no pensando en las características objetivas del mismo, sino en las sensaciones que deben experimentar las personas que lo van a habitar.

Esta es sin duda la faceta más interesante del arquitecto. No se trata de un trabajo a posteriori, sino de conseguir los objetivos previamente establecidos. Algunos autores le achacan su falta de preparación técnica o gráfica para justificar la importancia de la experiencia directa en obra. Sin embargo, es posible que detrás de esta postura se esconda un pensamiento estético en el que el conocimiento de las cosas no viene formulado categóricamente. La experiencia de lugar y la vivencia de sensaciones priman en los interiores de Adolf Loos.

¹⁸ Extracto del artículo "El principio del revestimiento". A. Loos, *Dicho en el vacío*, op. cit., página 150



figura 49: Villa Müller. Vista del boudoir anterior a la rehabilitación

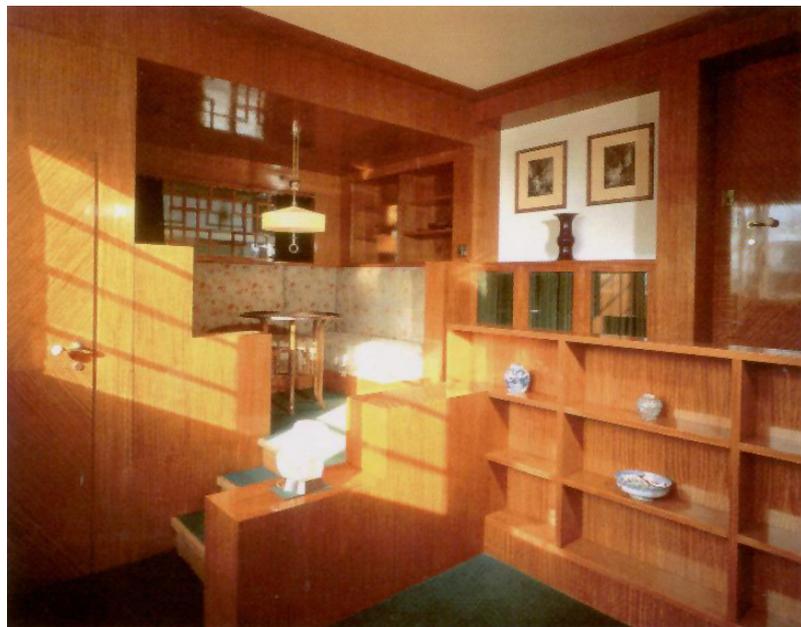


figura 50: Villa Müller. Vista actual del boudoir

Y llegados a este punto, las preguntas iniciales empiezan a estar más encuadradas. Sin duda, los datos de los cuales disponemos ahora nos dan muchas más claves para unas reflexiones cruzadas de las obras.

Se comprende por fin, porqué los planos de Loos se reproducen menos que las imágenes de sus interiores, y sobre todo, porqué cuesta tanto retener en la mente la articulación espacial de las diferentes estancias. La villa Müller es además su única obra abierta al público, y su visita desvela buena parte de las intenciones de sus escritos.

Los espacios de Adolf Loos están claramente concebidos desde el perfil del individuo que los va a habitar. Aquí no existen alusiones a la objetividad del arte, porque el arquitecto se limita a darle forma a unos espacios que deben cumplir con una función dirigida al sujeto. Si nos paramos a examinar el programa, cada inquilino cuenta con un espacio destinado a acoger sus actividades diurnas; el despacho de Frantisek Müller, el boudoir de su esposa, el cuarto de juegos de la niña. Y en base estas funciones, el arquitecto ha concebido cada una de las sensaciones a provocar. Por eso recordamos fracciones de sus espacios, y no un orden global.

Loos acompañó sus intenciones de toda clase de conocimientos instrumentales que apoyaban su tesis. Las distintas alturas de las estancias, la excelente elección de los revestimientos, y su singular forma de colocarlos, ayudan a generar las experiencias que va buscando en cada caso.

Cuando un material nunca llega de suelo a techo, y siempre gira en los rincones, de manera que no existan coincidentes con las aristas, evidentemente el espacio obtenido se convierte en protector. Cuando una madera forra una pared, forma una estantería y baja para convertirse en el respaldo de un cómodo sofá, el ambiente es arropador. Y este era el concepto de vida en Loos, su manera de entender al sujeto dentro de una colectividad. El exterior es hostil y el interior supone el resguardo, el confort. Sólo un guiño en el cuidado y elaborado acceso a la vivienda nos desvela el mundo doméstico interior.

Las mismas cuestiones planteadas en la villa de Praga son contestadas de otro modo por Mies en la casa Tugendhat. Las respuestas de nuevo se encuentran en su manera de entender la arquitectura, los espacios domésticos, y en última instancia, el individuo dentro de la sociedad.

Los resultados muestran en este caso unas plantas depuradísimas donde cada elemento está determinado en su mínima expresión. Los espacios no se delimitan, fluyen y se van reconvirtiendo, sin perder nunca de vista los planos que lo van articulando. Ahora las aristas se corresponden con cambios de material y las líneas de fuga se salen de nuestro cuadro de visión, consiguiendo así la sensación de espacio centrífugo que garantice la experiencia de libertad. La estructura se muestra explícita para hacernos entender el orden subyacente, un orden que dotará de veracidad-belleza al espacio vivido. El sujeto en Mies busca su autodeterminación exponiendo claramente los ideales de su época, la voluntad de cambio es latente.

Está claro que ambos arquitectos nos hacen vivir en sus obras los espacios que surgen de su intelecto, y encuentran en sus respectivos clientes la perfecta ocasión para poder sintetizarlos. No se trata en absoluto de una simple lucha orgullosa o vanidosa por sus ideales particulares de la

arquitectura, sino más bien de una manera de entender la experiencia arquitectónica e in extremis su propio pensamiento. Los resultados se alimentan de un natural convencimiento.



figuras 51 y 52: Villa Tugendhat. Vistas actuales del acceso y del jardín de invierno

Ante un ejercicio claramente didáctico en el que se han ido alternando las exposiciones científicas con los estudios personales, cabría explicar por último, las conclusiones deducidas de todo este proceso. Conocer el “modus operando” de un arquitecto y su razón de ser enriquece sin duda la experiencia personal y amplía la gama de posibilidades en el discurso proyectual. Detrás de cada gran obra arquitectónica hay un personaje que nos hace danzar a su ritmo. Y esta música se puede escuchar añadiendo a este estudio en profundidad una vivencia personal que supera con creces cualquier observación pasiva de los espacios.

Las sensaciones vividas durante las visitas permanecerán como marcas ocultas en nuestro cerebro y la próxima vez que pensemos en un espacio horizontal o vertical, en un objeto cofre o dialogante con el exterior, o en un tipo de madera o mármol, recurriremos sin darnos cuenta a las imágenes almacenadas. Estímulos individuales que nos situarán en una realidad concreta – la de nuestra propia formación- y que nos dotarán de algo significativamente valioso: la libertad inconsciente de poder elegir. La mirada, entendida como proceso interpretativo individual, puede ser una fuente de conocimiento fundamental.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

PARTE I. TRADICIÓN CLÁSICA

01. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.
02. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.
03. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.
04. F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura occidental (Tomo I: De Grecia al Islam)*, Ed. Castilla, S.A.
05. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.
06. F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura occidental (Tomo I: De Grecia al Islam)*, Ed. Castilla S.A.
07. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
08. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
09. F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura occidental (Tomo I: De Grecia al Islam)*, Ed. Castilla, S.A.
10. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
11. L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Ed. Akal, S.A.
12. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
13. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
14. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
15. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
16. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
17. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
18. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
19. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
20. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
21. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
22. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
23. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
24. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
25. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
26. L. BENEVOLO, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, Ed. Gustavo Gili S.A.
27. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
28. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.
29. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
30. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.
31. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Ed., S.A.
32. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.
33. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura occidental*, Ed. Gustavo Gili S.A.

PARTE II. NACIMIENTO DE LA MODERNIDAD

01. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
02. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
03. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
04. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
05. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
06. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
07. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
08. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
09. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
10. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
11. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
12. E. KAUFMANN, *La arquitectura de la Ilustración*, Ed. Gustavo Gili S.A.
13. E. KAUFMANN, *La arquitectura de la Ilustración*, Ed. Gustavo Gili S.A.
14. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
15. E. KAUFMANN, *La arquitectura de la Ilustración*, Ed. Gustavo Gili S.A.

16. E. L. BOULLÉE, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Ed. Gustavo Gili S.A.
17. E. L. BOULLÉE, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Ed. Gustavo Gili S.A.
18. E. L. BOULLÉE, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Ed. Gustavo Gili S.A.
19. E. L. BOULLÉE, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Ed. Gustavo Gili S.A.
20. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
21. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
22. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
23. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
24. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
25. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
26. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
27. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
28. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
29. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
30. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
31. AA. VV., *John Soane. Arquitecto*, British Council – Ministerio de Fomento
32. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
33. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
34. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
35. P. HEREU, J.M. MONTANER, J. OLIVERAS, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea S.A.
36. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
37. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
38. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
39. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
40. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
41. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
42. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
43. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
44. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
45. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
46. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
47. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
48. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
49. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
50. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
51. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
52. H-W KRUFIT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
53. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
54. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
55. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
56. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
57. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
58. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
59. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
60. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
61. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
62. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
63. A. PIZZA, *Londres-París. Teoría, arte y arquitectura (1841-1909)*, Ed. UPC
64. A. PIZZA, *Londres-París. Teoría, arte y arquitectura (1841-1909)*, Ed. UPC
65. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
66. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
67. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.
68. B. BERGDOLL, K. F. Schinkel. *An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publication Inc.

PARTE III. DESARROLLO DE LA MODERNIDAD

01. H-R HITCHCOCK, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra, S.A.
02. K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili S.A.
03. K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili S.A.
04. K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili S.A.
05. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
06. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
07. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
08. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
09. K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili S.A.
10. H-W KRUFFT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
11. H-W KRUFFT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
12. H-W KRUFFT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
13. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
14. R. BANHAM, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Ed. Nueva Visión
15. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
16. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
17. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
18. P. HEREU J.M. MONTANER J. OLIVERAS, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea S.A.
19. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
20. P. HEREU J.M. MONTANER J. OLIVERAS, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea S.A.
21. H-W KRUFFT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
22. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
23. H-W KRUFFT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
24. K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili S.A.
25. H-W KRUFFT, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Ed., S.A.
26. P. HEREU J.M. MONTANER J. OLIVERAS, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea S.A.
27. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
28. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
29. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
30. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
31. L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
32. K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili S.A.
33. T. MALDONADO, *Vanguardia y racionalidad*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
34. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
35. T. MALDONADO, *Vanguardia y racionalidad*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
36. T. MALDONADO, *Vanguardia y racionalidad*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
37. T. MALDONADO, *Vanguardia y racionalidad*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
38. T. MALDONADO, *Vanguardia y racionalidad*, Ed. Gustavo Gili, S.A.
39. K. FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili S.A.
40. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Ed. Apóstrofe S.L.
41. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Ed. Apóstrofe S.L.
42. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Ed. Apóstrofe S.L.
43. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Ed. Apóstrofe S.L.
44. LE CORBUSIER, *Precisiones*, Ed. Poseidón
45. LE CORBUSIER, *Cuando las catedrales eran blancas*, Ed. Apóstrofe S.L.
46. LE CORBUSIER, *La casa del hombre*, Ed. Apóstrofe S.L.
47. LE CORBUSIER, *La casa del hombre*, Ed. Apóstrofe S.L.
48. P. HEREU J.M. MONTANER J. OLIVERAS, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea S.A.
49. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
50. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
51. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
52. AA. VV., *El gran arte de la arquitectura*, Salvat Ed., S.A.
53. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
54. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
55. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen
56. AA. VV., *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, Editorial Taschen

APÉNDICE I: DOS VISITAS RECIENTES

01. Y. SAGRAN, *Mies Van Der Rohe*, Ed. Gustavo Gili S.A.
02. Y. SAGRAN, *Mies Van Der Rohe*, Ed. Gustavo Gili S.A.
03. L. VAN DUZER, K. KLEINMAN, *Villa Muller. A Work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press
04. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*, FOTEP
05. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*, FOTEP
06. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*, FOTEP
07. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*, FOTEP
08. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*, FOTEP
09. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP
10. Fuente: D. Domingo Calabuig
11. Y. SAGRAN, *Mies Van Der Rohe*, Ed. Gustavo Gili S.A.
12. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
13. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
14. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP
15. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
16. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
17. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
18. Y. SAGRAN, *Mies Van Der Rohe*, Ed. Gustavo Gili S.A.
19. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
20. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
21. C. NORBERG-SCHULZ, *Tugendhat House*, Officina Edizioni
22. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP
23. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP
24. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP
25. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP
26. Fuente: D. Domingo Calabuig
27. L. VAN DUZER, K. KLEINMAN, *Villa Muller. A Work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press
28. VV.AA. *The Müller villa*. City of Prague Museum
29. Fuente: City of Prague Museum
30. Fuente: City of Prague Museum
31. Fuente: City of Prague Museum
32. Fuente: City of Prague Museum
33. Fuente: City of Prague Museum
34. Fuente: City of Prague Museum
35. VV.AA. *The Müller villa*. City of Prague Museum
36. L. VAN DUZER, K. KLEINMAN, *Villa Muller. A Work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press
37. Fuente: City of Prague Museum
38. Fuente: City of Prague Museum
39. Fuente: City of Prague Museum
40. Fuente: City of Prague Museum
41. VV.AA. *The Müller villa*. City of Prague Museum
42. L. VAN DUZER, K. KLEINMAN, *Villa Muller. A Work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press
43. VV.AA. *The Müller villa*. City of Prague Museum
44. VV.AA. *The Müller villa*. City of Prague Museum
45. Fuente: City of Prague Museum
46. Fuente: City of Prague Museum
47. Fuente: City of Prague Museum
48. Fuente: City of Prague Museum
49. VV.AA. *The Müller villa*. City of Prague Museum
50. Fuente: City of Prague Museum
51. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP
52. Z. KUDELKA, L. TEPLÝ, *Villa Tugendhat*. FOTEP

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS ORIGINALES DE TEORÍA ARQUITECTÓNICA

ALBERTI, LEON BATTISTA

De Re Aedificatoria Libri Decem, 1442-1452

Traducción al castellano de Javier Fresnillo Núñez:

De Re Aedificatoria, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1991

BOULLÉE, ÉTIENNE-LOUIS

Architecture. Essai sur l'art, escrito entre 1781 y 1793. 1ª edición de 1953

Traducción al castellano de Carlos Manuel Fuentes:

Arquitectura. Ensayo sobre el arte. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1985

DURAND, JEAN NICOLAS LOUIS

Précis des leçons d'architecture, París 1802-1805

Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura. Ediciones Pronaos, Madrid 1981

GRASSI, GIORGIO

La costruzione logica della Architettura, Padova 1967

La construcción lógica de la arquitectura, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1973

LAUGIER, MARC-ANTOINE

Essai sur architecture, París 1753

Edición y traducción al castellano de Lilia Maure Rubio:

Ensayo sobre arquitectura. Ediciones Akal S.A., Madrid 1999

LE CORBUSIER

Vers une architecture, París 1923

Hacia una arquitectura, Ediciones Apóstrofe, S.L., Barcelona 1977, 1ª reimpresión de 1998

Quand les cathédrales étaient blanches, Paris 1937

Cuando las catedrales eran blancas, Ediciones Apóstrofe, S.L., Barcelona, 1ª reimpresión de 1999

La maison des Hommes, París 1942

La casa del hombre, Ediciones Apóstrofe, S.L., Barcelona 1979, 1ª reimpresión de 1999

L'Esprit Nouveau en Architecture / Défense de l'Architecture, París 1925 / Praga 1929

El Espíritu Nuevo en arquitectura / En defensa de la arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1983, 1ª reimpresión de 2003

Précisions sur un état présent de l'Architecture et l'Urbanisme, París 1930

Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo, Editorial Poseidón, S.L., Barcelona 1978.

Le Voyage d'Orient, París 1965

El viaje de Oriente, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984, 2ª edición de 1993

LOOS, ADOLF

Ins Leere gesprochen. 1897-1900, París 1921

Dicho en el vacío. 1897 - 1900, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984, 1ª reimpresión de 2003

Ins Leere gesprochen. 1897-1900, Trotzdem 1900-1930, Die Potemkin'sche Stadt. 1897-1933

Edición a cargo de Adolf Opel y Josep Quetglas:

Adolf Loos. Escritos I 1897/1909 y Escritos II 1910/1932, El Croquis Editorial, Madrid 1993

MIES VAN DER ROHE, LUDWIG

Escritos, diálogos y discursos, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1981, 2ª edición de 1993

PALLADIO, ANDREA

I quattro libri dell'architettura, Venecia 1570

Traducción al castellano de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo:

Los cuatro libros de arquitectura, Ediciones Akal, S.A., Madrid 1988

ROSSI, ALDO

L'Architettura della città, Milán 1966

La arquitectura de la ciudad, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1971, 7ª edición de 1986

A Scientific Autobiography, Massachusetts, 1979.

Autobiografía científica, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1984

RUSKIN, JOHN

The Seven Lamps of Architecture, Londres 1849

Las siete lámparas de la arquitectura, Editorial Alta Fulla, Barcelona 1987

VENTURI, ROBERT

Complexity and Contradiction in Architecture, Nueva York 1966

Complejidad y contradicción en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1972, 9ª edición de 1999

Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of architectural form, The MIT Press, Massachusetts 1977

Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1978.

VITRUVIO POLIÓN, MARCO

De architectura libri decem

Traducción al castellano de José Ortiz y Sanz:

Los Diez Libros de Arquitectura, Ediciones Akal, S.A., Madrid 1987, 3ª edición de 2001

WRIGHT, FRANK LLOYD

Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, Berlín 1911

The "Ausgeführte Bauten" of 1911, Dover Publications, Inc., Nueva York 1982

OTRAS OBRAS CONSULTADAS

AA. VV.

Arquitectura y ciudad: vanguardia y continuidad, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, Valencia 1980

AA. VV.

Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (2 volúmenes), Visor Distribuciones S.A., Madrid 1996

AA. VV.

John Soane, Architect: Master of Space and Light, Royal Academy of Arts, Londres 1999
John Soane, arquitecto. Maestro del espacio y la luz, British Council España y Ministerio de Fomento, Madrid 2001

AA. VV.

Mies Van Der Rohe, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 2001

AA. VV.

Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad. Editorial Taschen, Colonia 2003

AA. VV.

The Müller Villa, City of Prague Museum, Praga de 2002

BANHAM, REYNER

Theory and design in the first machine age, Londres 1960

Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1977

BARAÑANO, KOSME MARÍA DE

Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX, Universidad del País Vasco 1990

BENEVOLO, LEONARDO

Storia dell'architettura moderna, Roma 1960

Historia de la arquitectura moderna, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1974, 6ª edición de 1990

Storia dell'architettura del Rinascimento, Roma 1968

Historia de la Arquitectura del Renacimiento, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1981, 3ª edición de 1988

BENJAMIN, WALTER

Der Begriff der Kunstskritik in der Deutschen Romantik, Frankfurt 1974

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, Ediciones Península, S.A., Barcelona 1988,
3ª edición de 2000

BERGDOLL, BARRY

Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia, Rizzoli International Publications Inc., Nueva York
1994

BERLIN, ISAIAH

The sense of reality. Studies in ideas and their history, 1996

El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia, Ediciones Taurus, S.A., Madrid 2000, 2ª edición
de 2000

The power of ideas, Londres 2000

El poder de las ideas, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid 2000

BLASCO, JOSEP LLUÍS. GRIMALTOS, TOBIES

Teoria del coneixement, Universitat de València, Valencia 2003, 2ª edición

BOHM, DAVID

On Creativity, 1998

Sobre la creatividad, Editorial Kairos, Barcelona 2001

BOWIE, ANDREW

Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche, 1990

Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual, Visor
Distribuciones, S.A., Madrid 1999

BÜRGER, PETER

Theorie der Avantgarde, 1974

Teoría de la vanguardia. Ediciones Península S.A., Barcelona 1997, 2ª edición de 1997

CALDUCH CERVERA, JUAN

Temas de composición arquitectónica. Nº 1: Modernidad y arquitectura moderna, Editorial Club
Universitario, Alicante 2002

Temas de composición arquitectónica. Nº 2: Razón, racionalidad, racionalismo, Editorial Club
Universitario, Alicante 2001

Temas de composición arquitectónica. Nº 3: Uso y utilidad. De la utilitas a la función, Editorial Club
Universitario, Alicante 2001

Temas de composición arquitectónica. Nº 5: Forma y percepción, Editorial Club Universitario, Alicante
2001

Temas de composición arquitectónica. Nº 6: Tipo, arquetipo, prototipo, modelo. Editorial Club
Universitario, Alicante 2001

Temas de composición arquitectónica. Nº 7: Espacio y lugar. Editorial Club Universitario, Alicante 2001

Temas de composición arquitectónica. Nº 9: Naturaleza y artefacto, Editorial Club Universitario, Alicante 2001

Temas de composición arquitectónica. Nº 10: Postmodernidad y otros epígonos, Editorial Club Universitario, Alicante 2001

Temas de composición arquitectónica. Nº 11: Espacio y lugar. Editorial Club Universitario, Alicante 2002

CALINESCU, MATEI

Cinco caras de la modernidad, Duke University Press 1987

Cinco caras de la modernidad. Modernidad, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo, Editorial Tecnos, Madrid 1987, 2ª edición de 2003

CHUECA GOITIA, FERNANDO

Historia de la arquitectura occidental. Tomo I: De Grecia al Islam, Ediciones Castilla, S.A., Madrid 1974

Historia de la arquitectura occidental. Tomo V: Renacimiento, Editorial Dossat S.A., Madrid 1984

CLARK, KENNETH

The art of humanism, 1970

El arte del humanismo, Alianza Editorial, S.A., Madrid 1989

COLLINS, PETER

Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950), 1965

Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950), Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1970, 5ª edición de 1998

COLQUHOUN, ALAN

Modernity and the classical tradition, Massachusetts 1989

Modernidad y tradición clásica, Ediciones Júcar, Madrid 1991

Meaning and Change in Architecture, 1978

Arquitectura moderna y cambio histórico, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1978

CORETH, E. EHLEN, P. HAEFFNER, G. RICKEN, F.

Philosophie des 20 Jahrhunderts, Stuttgart 1986

La filosofía del siglo XX, Editorial Herder, S.A., Barcelona 1989, 2ª edición de 2002

CORETH, E. EHLEN, P. SCHMIEDT, J.

Philosophie des 19 Jahrhunderts, Stuttgart 1984

La filosofía del siglo XIX, Editorial Herder, S.A., Barcelona 1987, 2ª edición de 2002

CORTÉS MORATÓ, J. MARTÍNEZ RIU, A.

Diccionario Herder de filosofía en CD-ROM, Editorial Herder S.A., Barcelona 1991

CURTIS, WILLIAM J.R.

Le Corbusier: Ideas and Forms, 1986

Le Corbusier: Ideas y Formas, Hermann Blume, Madrid 1987

D'ANGELO, PAOLO

L'estética del romanticismo, Bolonia 1997

La estética del romanticismo, Visor Distribuciones, S.A., Madrid 1999

DELEUZE, GILLES. GUATTARI, FÉLIX

Qu'est-ce que la philosophie?, París 1991

¿Qué es la filosofía?, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona 1993, 5ª edición de 1999

DESCARTES, RENÉ

Renati Descartes Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur, 1641

Meditaciones metafísicas, Ediciones Folio, S.A., Barcelona 2002

ESPAÑOL, JOAQUIM

El orden frágil de la arquitectura. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2001

FERRÁNDIZ GABRIEL, JAVIER

Apolo y Dionisos. El temperamento en la arquitectura moderna, Edicions UPC, Barcelona 1999

FORTUNY, F. J. CASTIÑEIRA, A. Y OTROS

Breu història de la filosofia, Columna edicions, S.A., Barcelona 1987, 2ª edición de 1995

FRAMPTON, KENNETH

Modern Architecture: A Critical History, Londres 1980

Historia crítica de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1981, 10ª edición de 2000

Le Corbusier, París 1997

Le Corbusier. Editorial Akal, S.A., Madrid 2000

FUSCO, RENATO DE

L'idea di Architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico, Milán 1968

La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1976

GIEDION, SIGFRIED

Escritos Escogidos, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1997

HEREU PAYET, PERE

Teoría de la Arquitectura. L'ordre i l'ornament, Edicions UPC, Barcelona 1998, 2ª edición de 1999

HEREU, P. MONTANER, J. M. OLIVERAS, J.

Textos de arquitectura de la modernidad, Editorial Nerea, S.A., Madrid 1994, 2ª edición de 1999

HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL

Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, 1958

Arquitectura de los siglos XIX y XX, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1985, 3ª edición de 1989

IBELINS, HANS

Supermodernism. Architecture in the Age of Globalisation, Rotterdam 1998

Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1998

INNERARITY, DANIEL

Dialéctica de la modernidad, Ediciones Rialp, S.A., Madrid 1990

JAUSS, HANS ROBERT

Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt 1989

Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre etapas de la modernidad estética, Visor Distribuciones S.A., Madrid 1995

JIMÉNEZ, JOSÉ

Teoría del arte, Editorial Tecnos, Madrid 2002, 1ª reimpresión de 2003

KANT, IMMANUEL

Kritik der Reinen Vernunft, 1781

Crítica de la razón pura, Editorial Alfaguara, Madrid 1978, 6ª edición de 1988

Kritik der Urteilskraft, 1790

Crítica del juicio, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid 1977, 5ª edición de 1991

KAUFMANN, EMIL

Architecture in the age of reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France, Londres 1955

La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1974

KOSTOF, SPIRO

The architect. Chapters in the History of Profession, Oxford University Press 1977

El arquitecto: historia de una profesión, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1984

KRUFIT, HANNO-WALTER

Geschichte der Architekturtheorie, Munich 1985

Historia de la teoría de la arquitectura, (2 volúmenes), Alianza Editorial, S.A., Madrid 1990

KUDELKA, ZDENEK. TEPLÝ, LIBER

Villa Tugendhat, FOTEP, Brno 2001

LOCKE, JOHN

An essay concerning human understanding, 1960

Ensayo sobre el entendimiento humano, Ediciones Folio, S.A., Barcelona 2002

LLORENTE DÍAZ, MARTA

El saber de la arquitectura y de las artes, Edicions UPC, Barcelona 2000

MALDONADO, TOMÁS

Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets: 1946-1974, Turín 1974

Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1977

Il futuro della modernità, Milán 1987

El futuro de la modernidad, Ediciones Júcar, Madrid 1990

MARINA, JOSÉ ANTONIO

Teoría de la inteligencia creadora, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona 1993, 8ª edición de 1996

MICHELI, MARIO DE

La avanguardia artistica del Novecento, Milán 1966

Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial, S.A., Madrid 1979, 12ª edición de 1995

MONTANER, JOSEP MARIA

Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1993, 4ª edición de 1999

La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1997, 3ª edición de 1999

Arquitectura y crítica, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1999

MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP

Arquitectura, modernidad y conocimiento, Edicions UPC, Barcelona 2002

MUÑOZ, JACOBO. VELARTE, JULIÁN

Compendio de epistemología, Editorial Trotta, Madrid 2000

NEUMEYER, FRITZ

Mies Van Der Rohe-Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst, Berlín 1986

Mies Van Der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura (1922-1968), El Croquis Editorial, Madrid 1995, 2ª edición de 2000

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN

Tugendhat House, Casa Tugendhat, Officina Edizioni, Roma 1984

Intensjoner i arkitekturen (Intentions in Architecture), Oslo 1967

Intenciones en arquitectura, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1979, 2ª edición de 1998

Architettura occidentale. Architettura come storia di forme significative, Milán 1979

Arquitectura occidental, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983, 3ª edición de 1999

PANOFSKY, ERWIN

Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlín 1924

Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Ediciones Cátedra, Madrid, 8ª edición de 1995

PEVSNER, NIKOLAUS

Pioneers of Modern Design, 1936

Pioneros del Diseño Moderno, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1958

The Sources of Modern Architecture and Design, Londres 1968

Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1973

PIÑÓN, HELIO

Reflexión histórica de la arquitectura moderna, Ediciones Península, Barcelona 1981

PIZZA, ANTONIO

Londres-París. Teoría, arte y arquitectura (1841-1909), Edicions UPC, Barcelona 1998, 2ª edición de 2001

PIZZA, ANTONIO. PLA, MAURICI

Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX, Edicions UPC, Barcelona 2002

POPPER, KARL R.

Objective Knowledge, 1972

Conocimiento Objetivo, Editorial Tecnos, Madrid 1974, 4ª edición de 2001

PURINI, FRANCO

L'architettura didattica, 1980

La arquitectura didáctica, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984

RÁBADE, SERGIO

Teoría del conocimiento, Ediciones Akal, S.A., Madrid 1995, 2ª edición de 1998

ROWE, COLIN

The Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays, Londres 1976

Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1978, 3ª edición de 1999

RUSSELL, BERTRAND

My Mental Development, 1944

Análisis filosófico, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona 1999

SANFÉLIX, VICENTE

Mente y conocimiento, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid 2003

SARNITZ, AUGUST

Adolf Loos 1870-1933, Editorial Taschen, Colonia 2003

SOLÀ-MORALES, IGNASI DE

Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1995,
2ª edición de 1996

Territorios, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 2002

Inscripciones, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 2003

SOLÀ-MORALES, I. LLORENTE, M. MONTANER, J. M. RAMON, A. OLIVERAS, J.

Introducció a l'arquitectura. Conceptes fonamentals, Edicions UPC, Barcelona 2000

STEINER, GEORGE

Grammars of creation, 1990

Gramáticas de la creación, Ediciones Siruela, S.A., Madrid 2001, 3ª edición de 2002

STRATHERN, PAUL

Wittgenstein in 90 minutes, 1996

Wittgenstein en 90 minutos, Siglo Veintiuno Editores, S.A., Madrid 1998

SUMMERSON, JOHN

The Classical Language of Architecture, Londres 1963

El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier, Editorial Gustavo Gili, S.A.,
Barcelona 1974, 12ª edición de 2001

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW

Dzieje szesciu pojec, Varsovia 1976

Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, Editorial Tecnos,
Madrid 1986, 7ª edición de 2002

TORRES CUECO, JORGE

Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968, Tesis doctoral inédita,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 1991.

TOURNIKIOTIS, PANAYOTIS

The Historiography of Modern Architecture, Massachusetts Institute of Technology 1999

La historiografía de la arquitectura moderna, Maireia/Celeste Ediciones, S.A., Madrid 2001

VALÉRY, PAUL

Eupalinos ou l'architecte / l'Ame el la danse, 1924

Eupalinos o el arquitecto / El alma y la danza, Visor Distribuciones, S.A., Madrid 2000

VAN DUZER, LESLIE. KLEINMAN, KENT

Villa Muller. A Work of Adolf Loos, Princeton Architectural Press, New York 1994

VENTURI, LIONELLO

Storia della critica d'arte, Nueva York 1936

Historia de la crítica de arte, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1979

VILAR, GERARD

El desorden estético, Idea Books, S.A., Barcelona 2000

VIRILIO, PAUL

La procédure silence, París 2000

El procedimiento silencio, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona 2001

WATKIN, DAVID

Moral and architecture, Oxford University Press 1977

Moral y arquitectura, Tusquets Editores, Barcelona 1981

WINGLER, HANS MARIA

Das Bauhaus 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin, 1962

La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1975

WITTKOWER, RUDOLF

Architectural Principles in the Age of Humanism, Londres 1973

Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo, Alianza Editorial, S.A., Madrid 1995, 1ª
reimpresión de 2002

ZEVI, BRUNO

Saper vedere l'architettura, 1951

Saber ver la arquitectura, Editorial Apóstrofe S.L., Barcelona 1998

RESÚMENES

Indagaciones sobre una subjetividad cultivada

El problema del conocimiento en la teoría y práctica arquitectónica

El eterno debate sobre las variables que definen el proceso proyectual del arquitecto, se ha convertido en la alimentación continua de una evolución teórica y práctica de nuestra disciplina. En ambas alcanzamos a entender que el hecho de proyectar sólo es posible gracias a una estructura de pensamiento en la que intervienen variables cognitivas de toda índole. Esta afirmación, tomada como premisa de partida, nos aproxima al objetivo genérico de este estudio: el terreno del conocimiento en materia arquitectónica desde el análisis de sus diferentes desarrollos históricos.

Una inmediata reflexión permite distinguir un material determinable y transmisible de otro al que tan sólo nos podremos acercar describiendo el trayecto de una espiral cuyo origen no hallaremos jamás. Precisamente ante esta imposibilidad, el camino que se acomete es el de tratar de “acotar los límites”: la línea de división borrosa que separa ambos mundos.

Para llevar a cabo esta comprobación, la metodología de estudio parte de la teoría arquitectónica para convertirla en guión narrativo. El análisis de valores “formulados” sobre los que se sustenta el conocimiento arquitectónico, nos descubre cómo se adquiere éste, de dónde proviene, y cómo se debe poner en práctica. Pero ineludiblemente, estos enunciados forman parte de un conjunto de orden mayor; la teoría artística ha sido siempre objeto de estudio desde su visión estética, pero además, -y puesto que el campo que aquí se pretende abarcar es también el del conocimiento-, se apunta igualmente hacia la rama de la filosofía que estudia esta materia, la gnoseología. Ambas disciplinas son tangentes al tema estudiado, y se consideran instrumentos de valioso interés, aunque también factores disipadores dentro de la ardua tarea de delimitación de nuestro objetivo.

El presente trabajo se estructura pues en tres grandes bloques históricos cuya justificación se encuentra en clara correspondencia con los valores abordados. La tradición clásica válida hasta mediados del siglo XVIII, el nacimiento de la

modernidad y su posterior desarrollo durante el siglo XX, responden por encima de cualquier apreciación, a un conjunto de situaciones con referencias ideológicas radicalmente transformadas. De manera soslayada, se comprueba cómo la arquitectura se plantea las cuestiones propias de cualquier acto reflexivo contemplando por lo tanto las dimensiones inherentes al conocimiento: la relación entre el sujeto (arquitecto) y el objeto (obra), el carácter procesal del hecho creativo, o la intencionalidad entendida como “conciencia de”.

Al esquema genérico de cada una de estas partes se suman, a modo de ejemplos intencionalmente elegidos, los comentarios sobre una obra concreta del amplio catálogo de arquitecturas existentes. Éstos permiten sintetizar las tesis teóricas enunciadas y desvelar las correspondencias y divergencias de los argumentos expuestos. Por último, el apéndice se perfila como un ejercicio auto-experimental, surgido del estudio directo de dos obras paradigmáticas del siglo XX. La Villa Müller (A. Loos) y la Villa Tugendhat (L. Mies van der Rohe), ambas localizadas en la República checa y realizadas entre 1928 y 1930, propician la experiencia de recorrer el camino en el sentido inverso: partiendo del resultado, es posible indagar en la individualidad de la obra y la personalidad de sus autores, para acabar extrayendo su contexto ideológico.

Indagacions sobre una subjectivitat cultivada

El problema del coneixement en la teoria i pràctica arquitectònica

L'etern debat sobre les variables que defineixen el procés projectual de l'arquitecte, s'ha convertit en l'alimentació contínua d'una evolució teòrica i pràctica de la nostra disciplina. En ambdues aconseguim entendre que el fet de projectar només és possible gràcies a una estructura de pensament en què intervenen variables cognitives de tota índole. Aquesta afirmació, presa com premissa de partida, ens aproxima a l'objectiu genèric d'aquest estudi: el terreny del coneixement en matèria arquitectònica des de l'anàlisi dels seus diferents desenvolupaments històrics.

Una immediata reflexió permet distingir un material determinable i transmissible d'un altre a què tan sols ens podrem acostar descrivint el trajecte d'una espiral l'origen del qual no trobarem mai. Precisament davant d'aquesta impossibilitat, el camí que s'escomet és el de tractar d' "acotar els límits": la línia de divisió borrosa que separa aquests dos móns.

Per a dur a terme aquesta comprovació, la metodologia d'estudi parteix de la teoria arquitectònica per a convertir-la en guió narratiu. L'anàlisi de valors "formulats" sobre els quals es sosté el coneixement arquitectònic ens descobreix com s'adquireix aquest, d'on prové, i com s'ha de posar en pràctica. Però ineludiblement, aquests enunciats formen part d'un conjunt d'ordre major; la teoria artística ha sigut sempre objecte d'estudi des de la seva visió estètica, però a més, -puix que el camp que ací es pretén abraçar és també el del coneixement-, s'apunta igualment cap a la branca de la filosofia que estudia aquesta matèria, la gnoseologia. Ambdues disciplines són adjacents al tema estudiat, i es consideren instruments de valuós interès, encara que també factors dissipadors dins de l'àrdua tasca de delimitació del nostre objectiu.

El present treball s'estructura, llavors, en tres grans blocs històrics, la justificació del qual es troba en clara correspondència amb els valors abordats. La tradició clàssica vàlida fins mitjan del segle XVIII, el naixement de la modernitat i el seu posterior desenvolupament durant el segle XX, responen per damunt qualsevol apreciació, a

un conjunt de situacions amb referències ideològiques radicalment transformades. De manera tangencial, es comprova com l'arquitectura es planteja les qüestions pròpies de qualsevol acte reflexiu contemplat per tant les dimensions inherents al coneixement: la relació entre el subjecte (arquitecte) i l'objecte (obra), el caràcter processal del fet creatiu, o la intencionalitat entesa com "consciència de".

A l'esquema genèric de cada una d'aquestes parts es sumen, a mode d'exemples intencionalment escollits, els comentaris sobre una obra concreta de l'ampli catàleg d'arquitectures existents. Aquests permeten sintetitzar la tesi teòrica enunciada i mostrar les correspondències i divergències dels arguments exposats. Finalment, l'apèndix es perfila com un exercici autoexperimental, sorgit de l'estudi directe de dues obres paradigmàtiques del segle XX. La Vila Müller (A. Loos) i la Vila Tugendhat (L. Mies van der Rohe), ambdues localitzades en la República Txeca i realitzades entre 1928 i 1930, propicien l'experiència de recórrer el camí en el sentit invers: partint del resultat, és possible indagar en la individualitat de l'obra i la personalitat dels seus autors, per acabar extraient el seu context ideològic.

Investigations about a cultivated subjectivity

The problem of knowledge in the theory and practice of architecture

The eternal debate on the different variables that define the proyectual process of an architect has become the basis of a practical and theoretical evolution of our discipline. In both, we reach to understand that the fact of projecting is only possible according to a structure of thought in which all kinds of cognitive variables take part. This affirmation, taken like premise of departure, approaches us to the generic objective of this study: the knowledge in the architectural discipline through the analysis of its different historic developments.

An immediate reflection allows us to distinguish a transmissible and determinable material, from another that we are only able to approach describing the way of a spiral, whose origin we will never find. Facing the impossibility of defining the origin, the goal of this writing is to “define its limits”: the blurry division line that separates both worlds.

In order to carry out this verification, the methodology parts from the architectural theory transforming it into a narrative item. The analysis of “formulated” values in which architectural knowledge is based, shows us how it is acquired, which are this origin, and how it should be put in practice. But unavoidably, these statements are part of a greater structure; the artistic theory has been always subject of study from its aesthetics point of view, but, -and due to the fact that the field intended study in this writing includes the influence of knowledge-, the branch of philosophy that deals with this matter it is being included, the epistemology. Both disciplines are not central in the studied subject, and are considered as instruments of great interest, though their conditions of dispelling factors in the arduous task of delimitation of our objective.

The present work is structured then in three large historic blocks, whose justification it is obviously related to the values that have been studied. The classical tradition valid until the middle of the XVIIIth century, the birth of the modernity, and its subsequent development during the XXth century, may be considered -over any appreciation- as

a compilation of various situations with very different ideological references. Slightly, it is showed how the discipline of architecture is formulating the usual questions of any reflected act, including, obviously the dimensions of knowledge: the relationship between the subject (architect) and the object (work), the procedural character of the creative fact, or the purpose understood as “conscience of”.

To the generic plan of each one of these parts, the comments on a concrete work of the extensive existing catalogue of architectures it is been added, with a pedagogical intention. These examples permit to synthesize the theoretical thesis enunciated and will reveal the correspondences and divergences of the arguments exposed. Finally, the appendix is outlined like a self-experimental exercise, through the direct study of two paradigmatic works of the XXth century. The Müller Villa (A. Loos) and the Tugendhat Villa (L. Mies van der Rohe), both located in the Czech Republic and developed between 1928 and 1930, allow us to walk in the opposite way: starting from the result, it is possible to investigate in the individuality of the work and the personality of its authors, in order to define its ideological context.

