

GG REPRINTS

**MANIERISMO
Y ARQUITECTURA
MODERNA
Y OTROS ENSAYOS**
COLIN ROWE

C. Rowe
Manierismo
y arquitectura moderna
y otros ensayos

GG REPRINTS

**MANIERISMO
Y ARQUITECTURA
MODERNA
Y OTROS ENSAYOS**

Título original*The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays***Versión castellana** de Francesc Parcerisas**Diseño de la cubierta:** Estudi Coma

- 1.ª edición 1978. Col. "Arquitectura y Crítica"
2.ª edición 1980. Col. "Arquitectura y Crítica"
3.ª edición 1999. Col. "GG Reprints"

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de la Editorial. La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

©The Massachusetts Institute of Technology,
Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1976
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1978, 1999

Printed in Spain
ISBN: 84-252-1794-6
Depósito legal: B. 30.007-1999
Impresión: Gráficas 92, SA - Rubí (Barcelona)

Índice

<i>Prefacio y agradecimientos</i>	7
Las matemáticas de la vivienda ideal	9
Manierismo y arquitectura moderna	35
Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX	63
La estructura de Chicago	91
Neo-«clasicismo» y arquitectura moderna - I	119
Neo-«clasicismo» y arquitectura moderna - II	137
Transparencia: literal y fenomenal	155
La Tourette	179
La arquitectura de la utopía	197
<i>Origen de las ilustraciones</i>	217

Prefacio y agradecimientos

Esta es una recopilación de ensayos escritos hace mucho tiempo, algunos de los cuales fueron publicados en su momento; se trata, por tanto, de escritos «viejos», e incluso los que han sido publicados más recientemente son, tan sólo, «viejos-nuevos».

De no haber sido por la inercia esta recopilación hubiera podido salir a la luz a principios de los años sesenta; pero, aunque a veces lamento que no ocurriese así, la tardanza no me descorazona. La mayor parte de estos ensayos continúan siendo, en cierta medida, vigentes y algunos han gozado, ciclostilados y entre estudiantes, de cierta difusión pirata, lo cual, para mí, no puede sino constituir motivo de satisfacción.

Sin embargo, a pesar de ser ésa la principal razón del presente volumen, su estímulo inicial, debo añadir que ha sido gracias a la insistencia de John Entenza, hasta hace poco director de la Graham Foundation, que el libro ha sido efectivamente publicado. La Graham Foundation lo subvencionó y Entenza batalló hasta el último momento. Igualmente, junto a su liberalidad y su insistencia, deseo hacer constar también mi agradecimiento —en Inglaterra— a Alan Colquhoun, James Stirling, John Miller y Patrick Hodgkinson, que me presionaron en igual sentido, y —en Estados Unidos— a Fred Koetter, Peter Eisenman, Arthur Drexler y Stanford Anderson, que han insinuado que los artículos aquí recopilados no son una extravagancia. Igualmente deseo expresar mi reconocimiento a Robert Slutzky, por sus múltiples sugerencias y por permitirme incluir en esta antología un artículo que escribimos conjuntamente. También lo hago a los editores de la *Architectural Review*, *Granta*, *Perspecta* y *Oppositions*, que me han autorizado a reproducir el material originalmente publicado en dichas revistas; agradezco a Joel Bostick sus esfuerzos dibujando los diagramas analíticos de Garches, la Malcontenta y el Palais des Nations; y, por último, quiero dejar constancia de mi reconocimiento para con Judith Holliday, por sus heroicos esfuerzos leyendo y corrigiendo las pruebas del manuscrito.

Las matemáticas de la vivienda ideal*

La belleza tiene dos orígenes: uno natural y uno por costumbre. El natural proviene de la geometría y consiste en la uniformidad, es decir, en igualdad y proporción. La belleza por costumbre es producida por el uso, del mismo modo que la familiaridad engendra amor por cosas que no son bellas en sí mismas. En eso estriban, precisamente, la mayoría de errores, aunque la prueba verdadera sea siempre la belleza natural o la belleza geométrica. Las figuras geométricas son por su naturaleza más bellas que las irregulares: el cuadrado y el círculo son las más hermosas, seguidas del paralelogramo y el óvalo. Las líneas rectas sólo tienen dos posiciones bellas: la posición perpendicular y la horizontal; todo esto deriva de la naturaleza y es, por tanto, una necesidad, ya que la única firmeza es la posición enhiesta.

Sir Christopher Wren, *Parentalia*

Como tipo ideal de edificio centralizado la Villa Capra - Rotonda de Palladio (fotografía 1) es el que más inmediatamente salta a la imaginación. Matemático, abstracto, cuadrangular, sin ninguna función aparente y totalmente memorizable, cuenta con derivados diseminados por todo el mundo. Cuando Palladio escribe sobre él se muestra lírico:

El emplazamiento es el más bello y agradable que hallarse pueda; pues se encuentra sobre un pequeño otero de fácil acceso, regado en un costado por el Bacchiglione, un río navegable; y en el otro circundado por las más hermosas colinas, que asemejan un gran teatro y hállanse cultivadas con excelentes frutales y viñas exquisitas; de modo que, por cualquier lado, goza de los más espléndidos panoramas, algunos de los cuales son limitados, amplios otros, y unos terceros cerrados sólo por el horizonte, debido a lo cual el edificio posee pórticos en sus cuatro costados.¹

Teniendo la mente preparada tras esta lectura, un fragmento de *Précisions* de Le Corbusier, resultará de innegable parecido. El texto no es menos

* Publicado por primera vez en *Architectural Review*, 1947.

lirico y sí más explosivo, y Le Corbusier lo emplea para describir el emplazamiento de su Villa Savoye en Poissy (fotografía 2):

La situación: un enorme césped curvado como una cúpula rebajada... La casa es una caja suspendida en el aire... en medio de los prados que dominan el vergel... Es un plano puro... Y encuentra su lugar idóneo en el agreste paisaje de Poissy... Sus moradores lo han elegido porque esta campiña agreste con su vida campesina era hermosa, y ahora la contemplarán, intacta, desde lo alto de su jardín colgante o desde los cuatro costados de sus alargados ventanales. Su vida doméstica quedará inserida en un sueño bucólico.²

La Villa Savoye ha recibido bastantes interpretaciones. Evidentemente puede ser considerada como una máquina en la que vivir, como disposición de espacios y volúmenes que se penetran mutuamente, como una emanación del espacio-tiempo; pero la sugestiva referencia a los sueños de Virgilio podría hacernos conectar con el fragmento en que Palladio describe su Rotonda. El paisaje de Palladio es más agrícola y bucólico, evoca menos el indomeñado aspecto pastoril, emplea una escala mayor; pero el efecto de ambos fragmentos es bastante parecido.

Palladio, escribiendo en otro lugar, amplía la vida ideal de la villa. Su propietario, desde dentro de ese fragmento de orden que ha creado, podrá contemplar cómo maduran sus posesiones y saborear el contraste punzante entre sus campos y sus jardines; reflexionando sobre la mutabilidad, contemplará con el paso de los años las añejas virtudes de una raza más simple, y la ordenación armónica de su vida y posesiones será una analogía del Paraíso.

Los sabios de la antigüedad acostumbraban a retirarse a tales lugares, en donde eran a menudo visitados por sus virtuosos amigos y familiares, y en donde, con sus casas, jardines, fuentes y otros lugares igualmente placenteros, y especialmente gracias a su virtud, alcanzaban sin gran dificultad tanta felicidad como nos es permitida alcanzar en este mundo.³

Tal vez éstos sean los sueños de Virgilio, cuya libre interpretación ha hecho que, en el transcurso del tiempo, se viesan engrosados con todas esas ideas de la virtud romana, la excelencia, el esplendor imperial y la decadencia que sirven para reconstruir imaginativamente el mundo antiguo. Tal vez Palladio se hubiese sentido a sus anchas en los paisajes de Poussin —con todo su portentoso aparato de antigüedad—; y es posible que lo más fundamental de ese paisaje, y el sorprendente contraste entre el cubo aislado y su ubicación en un *paisaje agreste*, entre el volumen geométrico y la naturaleza aparentemente incólume, sea lo que origine la alusión romana de Le Corbusier. Si la arquitectura de la Rotonda sirve de escenario a una vida óptima, en Poissy actúa de telón de fondo de una vida líricamente eficiente; y, aunque la pastoral contemporánea aún no haya sido aprobada por el uso convencional, la nostalgia virgiliana continúa hallándose presente, al menos en apariencia. Desde los tocadores higiénicamente equipados, o en una pausa al subir las rampas, el recuerdo de las geórgicas no

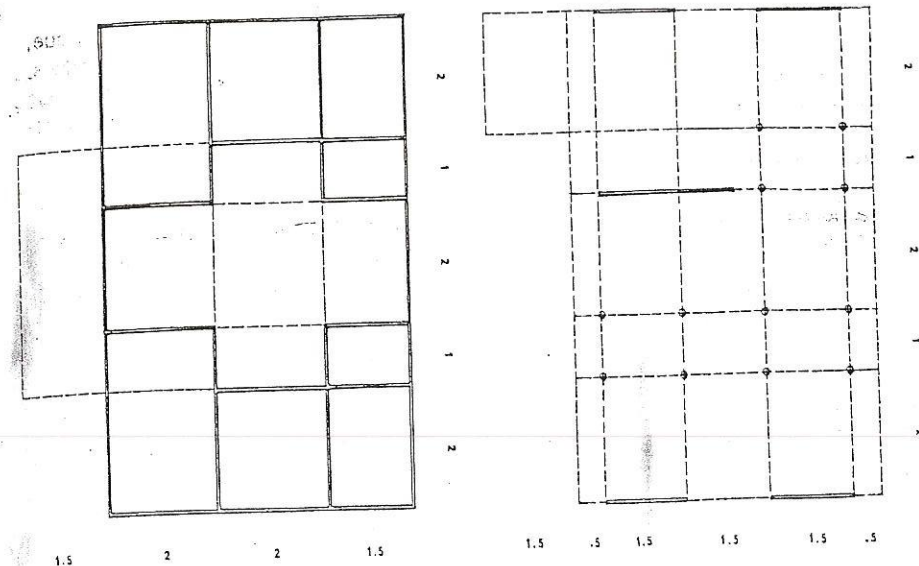


Fig. 1. Diagramas analíticos de Malcontenta y Garches.

puede por menos de interponerse; y tal vez la referencia histórica sirva incluso para añadir un estímulo cuando el automóvil se pone en marcha de regreso a París.

Sin embargo una comparación más específica que salta a la vista es la Villa Foscari de Palladio, la Malcontenta, edificada hacia 1550-1560 (fotografías 3 y 4), y la casa construida por Le Corbusier en 1927 para los señores Michael Stein en Garches (fotografías 5 y 6).

Se trata de dos edificios que, en sus formas y evocaciones, tienen superficialmente tan pocos puntos de semejanza que parece grotesco compararlos; sin embargo, aunque la obsesiva gravedad psicológica y física de la Malcontenta no tenga paralelo en una casa que, a veces, parece querer convertirse en un buque, y otras en un gimnasio, esta diferencia de temperamento no debe impedirnos examinarlas detenidamente.

Para empezar tanto Garches como la Malcontenta están concebidas como bloques únicos (fotografías 7 y 8); y, a pesar de las variantes en el modo como han sido tratados los tejados, podemos advertir que ambos bloques poseen un volumen similar, que mide 8 unidades de longitud, por 5,5 de ancho y 5 de alto. Además, existe también una estructura abierta que puede ser observada en ambas y que es comparable. Cada casa muestra (y oculta) un ritmo alterno de intervalos espaciales dobles y sencillos; y ambas, leídas desde el frente hacia atrás, muestran una distribución tripartita de líneas de soporte comparable (fig. 1).

Llegados a este punto quizá sea preferible introducir un *casi*. Ya que, si bien la distribución de las coordenadas horizontales básicas es, en ambos casos, muy semejante, no es menos cierto que existen algunas ligeras pero significativas diferencias en la distribución de esas líneas de soporte que aproximan ambas fachadas; en Garches, por ejemplo, leyendo desde la fachada hacia la parte posterior, el intervalo espacial fundamental se desarrolla según el esquema $1/2 : 1 1/2 : 1 1/2 : 1 1/2 : 1/2$, mientras que en la Malcontenta nos encontramos con una secuencia $2 : 2 : 1 1/2$. En otras palabras, mediante el uso de un módulo de media unidad Le Corbusier obtiene la compresión de su abertura central desplazando el interés a otras zonas; mientras Palladio subraya el predominio de su división central mediante una progresión hacia el pórtico que centra decididamente la atención en esas dos áreas. Un esquema es, por tanto, potencialmente disperso y probablemente igualitario, mientras el otro es concéntrico y decididamente jerárquico. De todos modos, a pesar de esta diferencia, debemos añadir que, en ambos casos, existe un elemento saliente —una terraza volada o un pórtico añadido— que ocupa una profundidad de $1 1/2$ unidades.

Las estructuras, naturalmente, no pueden ser comparadas; y, en cierta medida, ambos arquitectos las consideran como una justificación de sus resoluciones. Palladio, por ejemplo, emplea una sólida pared maestra, sobre la cual escribe:

Debe observarse que las (estancias) de la derecha se corresponden con las de la izquierda, de modo que los materiales deben ser los mismos en uno y otro lugar y las paredes deben soportar equitativamente el peso de la cubierta; porque si las paredes fuesen gruesas en un lugar y delgadas en otro, estas últimas serían más firmes para resistir el peso, debido a su proximidad a las paredes, mientras que las primeras resultarían debilitadas, lo cual, al correr el tiempo, produciría grandes perjuicios y arruinaría toda la construcción.⁴

Lo que preocupa a Palladio es la disposición lógica de los motivos dogmáticamente aceptados, pero intenta descubrir una razón estructural en las simetrías de sus planos; Le Corbusier, sin embargo, intenta demostrar que la estructura es la base de los elementos formales del diseño, compara el nuevo sistema con el viejo, y se muestra más comprensivo.

Me permito recordar el «plan parálisis» de la casa de piedra y lo que hemos logrado con las casas de hierro o de cemento armado.

Plano libre.
Fachada libre.
Esqueleto independiente.
Ventanas alargadas o paneles de cristal.
Pilotes.
Techo-jardín.
Y el interior provisto de «armarios» y desprovisto del entorpecimiento de los muebles.⁵

El sistema estructural de Palladio exige casi necesariamente que se repita la misma distribución en todos los pisos del edificio, mientras que la sustentación en puntos permite a Le Corbusier una distribución flexible; aunque ambos arquitectos sostengan puntos de vista que no se hallan plenamente justificados por las razones que nos ofrecen. La sólida estructura de las paredes, según Palladio, exige una absoluta simetría; el esqueleto de un edificio, proclama Le Corbusier, requiere una libre distribución. Ambas posiciones podrían ser, cuando menos parcialmente, exigencias personales de su depurado estilo, pues son muchos los edificios asimétricos de estructura tradicional que continúan en pie y no menos los de esqueleto moderno cuya distribución convencional sigue siendo satisfactoria.

En ambos edificios existe un *piano nobile* en la primera planta, que se halla comunicado con el jardín por medio de una terraza o pórtico y una escalera (o varios tramos de ella). En la Malcontenta esa planta principal forma un vestíbulo cruciforme, con dos suites de tres habitaciones cada una y dos escaleras dispuestas simétricamente a su alrededor; en Garches, sin embargo, no hay nada que pueda ser descrito con igual facilidad. En Garches existe un vestíbulo central y dos escaleras; pero mientras una de ellas ocupa una posición similar a las de la Malcontenta, la otra ha descrito un giro de noventa grados. Además el vestíbulo de entrada es visible desde este nivel a través de una abertura asimétrica practicada en el suelo; y la terraza (que corresponde al pórtico de la Malcontenta) se ha convertido en parte de un volumen metido hacia adentro que oblitera la línea de soporte, situada en una relación mucho menos perceptible respecto a la estancia principal. Por tanto, en Garches, la forma cruciforme sólo perdura a modo de vestigio (¿no se podría pensar que viene sugerida por el ábside del comedor?); y, en consecuencia, en lugar de la centralidad del espacio principal de Palladio, se logra un equilibrio en forma de Z consolidado al meter una pequeña biblioteca en la sala principal. Finalmente, mientras en la Malcontenta hay un evidente eje en forma de cruz, en Garches este movimiento transversal insinuado por los vacíos centrales de las paredes laterales sólo alcanza un desarrollo implícito y fragmentario.

Las paredes de la Malcontenta comprenden el tradicional muro sólido perforado por aberturas verticales, con énfasis central en el pórtico y acentos subsidiarios en las ventanas laterales situadas hacia los extremos de la fachada. El doble saliente en el centro del edificio que sustenta los frontones superiores del tejado viene expresado, en un frente, por una única puerta y, en el otro, por un motivo de «baños romanos»; y, horizontalmente, la pared también se adapta a las tres divisiones primarias: base; *piano nobile*, que corresponde al orden jónico del pórtico; y ático añadido. La base tiene el papel de sólido saliente, de soporte consistente, sobre el cual descansa la casa; pero mientras el *piano nobile* y el ático reciben un tratamiento rústico, la base es tratada como una superficie plana y la sensación de que sobre ella descansa un peso todavía mayor se alcanza gracias a esta inversión elevadamente emotiva del orden corriente.

Además la situación en Garches es más compleja; y la explotación del sistema estructural ha llevado a concebir la pared con una serie de bandas

horizontales, estrategia que otorga el mismo interés tanto al centro como a los extremos de la fachada y que, además, es mantenida por la tendencia de Le Corbusier a suprimir los intervalos más amplios de las oberturas dobles. De este modo cualquier sistema de acento central vertical y de inflexión de la pared para originarlo queda profundamente modificado; y el resultado inmediato en la elevación del jardín de Garches se evidencia en el desplazamiento de los elementos que podrían ser considerados equivalentes al pórtico de Malcontenta y a su frontón añadido. Estos elementos cobran independencia, se separan y, transpuestos a la terraza y al pabellón de la azotea, uno ocupa las dos (o tres) aberturas a la izquierda de la fachada, y el otro una posición central en el cuerpo sólido, aunque asimétrica en relación con la elevación total.

Por otra parte, la fachada de entrada en Garches conserva lo que podríamos considerar como equivalente del frontón superior de Palladio. Se trata del elemento central del piso superior; aunque también debe destacarse que, a pesar de su situación simétrica, el posterior desarrollo de este elemento en sí mismo no es simétrico. Ni tampoco comunica simetría a la fachada como un todo; y, aunque tiene un equivalente en el gran ventanal central del vestíbulo de entrada, dado que las incisiones de las ventanas actúan de tal modo que prohíben cualquier asociación explícita de esas dos manifestaciones, el alzado queda caracterizado por algo muy parecido a esa simultánea afirmación y negación de la centralidad que veíamos en la planta. Así, al mismo tiempo que se insinúa un foco central, se inhibe su desarrollo, produciéndose, por tanto, un desplazamiento y ruptura de aquello que Palladio hubiese considerado precisamente como énfasis normativo.

Otro importante extremo de diferenciación lo hallamos en el tratamiento del tejado. En la Malcontenta la cubierta forma una superestructura piramidal que amplifica el volumen del edificio (fotografía 9); mientras que en Garches la cubierta consiste en una superficie plana, que sirve de suelo a un espacio cerrado, aislado del volumen de la casa, por tanto disminuyéndolo. De este modo podemos decir que, en un edificio, el comportamiento de la cubierta puede ser calificado de aditivo, mientras que en el otro es subtractivo. Aun así, si dejamos de lado esta importante distinción, veremos que ambos tejados poseen cierta variedad de apéndices, regulares o azarosos, frontón o pabellón, que sostienen una importante relación con las superficies verticales de las paredes de la casa, aunque dichas relaciones sean muy distintas en cada caso.

Que las matemáticas y la armonía musical constituían la base de la proporción ideal era una creencia muy extendida en los círculos en los que Palladio se movía. Se pensaba que debía existir una correspondencia entre los números perfectos, las proporciones de la figura humana y los elementos de la armonía musical; ⁶ y sir Henry Wotton, embajador británico en Venecia en fechas ligeramente posteriores, manifiesta parte de esta actitud al escribir:

Las dos principales consonancias que más contentan el oído, por el consenso de toda la naturaleza, son la *quinta* y la *octava*; porque la primera elevase radicalmente, surgida de la proporción entre dos y tres. Y la otra del doble intervalo, entre uno

y dos, o entre dos y cuatro, etc. Ahora bien, si transportamos estas proporciones de lo audible a los objetos visibles, aplicándolas del modo más idóneo..., de ambas obtendremos a buen seguro el grácil y armónico contento de la vista.⁷

En realidad lo que se sugería no era que las proporciones arquitectónicas derivasen de las armonías musicales, sino más bien que las leyes de la proporción eran establecidas matemáticamente, y aplicables a todos los campos. El universo de la especulación platónica y pitagórica estaba integrado por las relaciones más simples de los números, y ese cosmos quedaba formado dentro del triángulo constituido por el cuadrado y el cubo de los números 1, 2 y 3. Además, sus cualidades, ritmos, y relaciones se establecían dentro de esa estructura numérica hasta el 27; y si tales números gobernaban las obras divinas, se consideraba lógico que las obras humanas fuesen igualmente construidas a su semejanza, y que un edificio fuese representativo, como en un microcosmos, del proceso manifestado a mucha mayor escala por las obras del mundo. En palabras de Alberti «La naturaleza siempre actúa consistentemente y con constante analogía en todas sus obras»; ⁸ y, en consecuencia, lo que es evidente en música, también debe serlo en arquitectura. De este modo la proporción, considerada como una proyección de la armonía del universo, tenía unas bases —a la vez científicas y religiosas— que quedaban fuera de toda duda; y Palladio podía gozar de los plácemes de una estética considerada absolutamente objetiva.

Le Corbusier también ha expresado opiniones similares respecto a la proporción. Las matemáticas proporcionan «verdades reconfortantes», y «sólo se abandona una obra cuando uno se halla seguro de haber llegado a la cosa exacta»; ⁹ de todos modos, aunque sea evidente que lo que Le Corbusier persigue es la exactitud, lo que encontramos dentro de sus edificios no es la incuestionable claridad de los volúmenes de Palladio. Se trata, más bien, de cierto tipo de deliberada oscuridad y, en consecuencia, mientras que la geometría de la Malcontenta impregna todos los volúmenes internos del edificio, en Garches parece residir exclusivamente en el bloque en tanto que conjunto y en la disposición de sus soportes.

La posición teórica sobre la que descansaba el punto de vista de Palladio desintegróse en el siglo XVIII al convertirse la proporción en una cuestión de sensibilidad individual y de inspiración privada; ¹⁰ y Le Corbusier, a pesar del apoyo que encuentra en las matemáticas, ya no puede gozar por su situación histórica de aquella incuestionable posición. Tal vez el funcionalismo fuese un intento altamente positivista de reafirmar una estética científica que pudiera poseer el valor objetivo de la crítica antigua, y, en última instancia, platónico-aristotélica. Pero ésta era una interpretación zafia. Los resultados pueden ser medidos en términos de procesos, las proporciones son aparentemente accidentales y gratuitas; y Le Corbusier impone modelos matemáticos a sus edificios, en flagrante contradicción con esta teoría. Estas son, precisamente, las universales «verdades reconfortantes».

De este modo, bien debido a la teoría, o a pesar de ella, ambos arquitectos comparten un standard común, un standard matemático, definido por

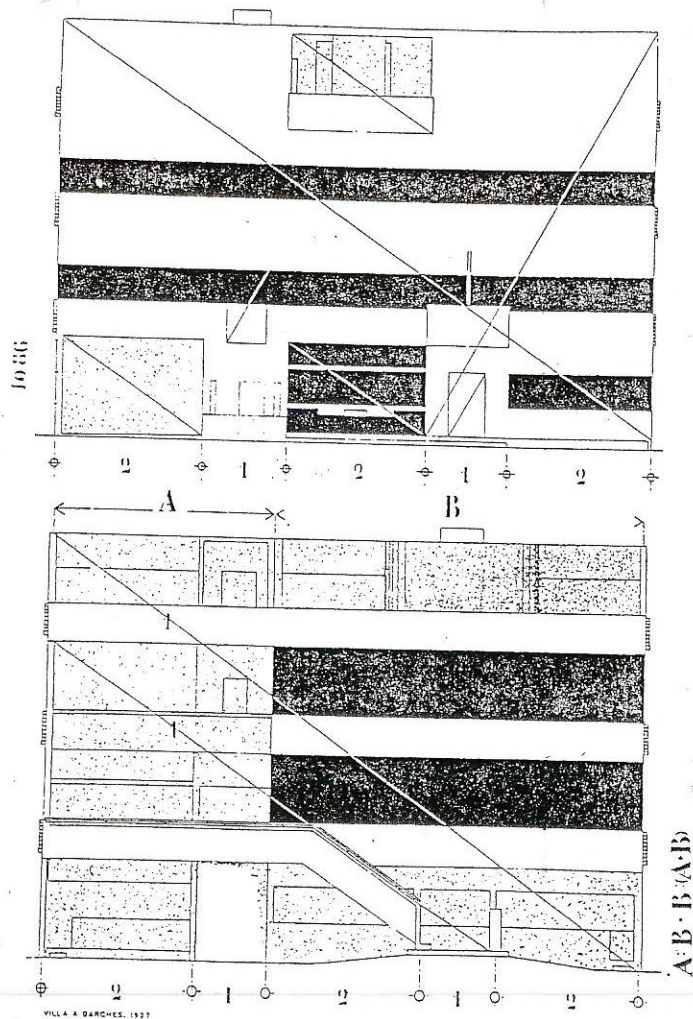


Fig. 2. Alzados de Garches.

Wren como la belleza «natural»; y, dentro de las limitaciones de un programa particular, no debe sorprendernos que ambas construcciones tengan un volumen parecido ni que ambos arquitectos decidiesen exponer didácticamente su adhesión a las fórmulas matemáticas. De ambos —y tal vez el hecho sea sintomático— el más agresivo es Le Corbusier; y en Garches indica cuidadosamente sus relaciones mediante un aparato de líneas y figuras reguladoras, colocando en los dibujos del alzado la ratio de la sección áurea, $A : B = B : (A + B)$ (fig. 2).

Pero, si las fachadas de Le Corbusier son, para él, la demostración primaria de las virtudes de la disciplina matemática, en Palladio diríase que la prueba definitiva de su teoría se centra en la planta. En sus *Quattro libri*, Palladio dota consistentemente tanto sus plantas como sus alzados con sus justificaciones numéricas (fotografía 8); pero en realidad las diminutas y crípticas cifras que añade a sus planos siempre parecen ser más convincentes, o al menos más comprensibles, cuando se refieren a la planta. Y este hecho quizá sea más fácil de comprender si tenemos en cuenta que, en una casa como la Malcontenta, el plano debe ser entendido como una muestra de la belleza «natural», como la pureza de la cosa en sí, abstracta y sin complicaciones; mientras que las fachadas han sido, necesariamente, adulteradas (aunque sin que por ello sufran gran merma sus cualidades) mediante el empleo de materiales «habituales». Las fachadas se complican, su ratio estrictamente platónica puede quedar viciada, en última instancia, por la presencia tradicional, en este caso, del orden jónico que posee su propia razón de ser y que, inevitablemente, introduce un sistema de medidas alternativo (fotografía 11).

El conflicto entre las exigencias «habituales» del orden y una serie de relaciones «naturales» es, presumiblemente, la fuente de la que derivan las fachadas de la Malcontenta. Son fachadas sugestivas, evocativas, pero no son ni fácil ni totalmente susceptibles de regulación matemática; por lo cual nos hallamos volviendo de nuevo a la planta de Palladio. Con sus dimensiones explicativas, las dos suites, integradas por tres estancias cada una, pueden ser leídas como una progresión de una relación 3 : 4 a una relación 2 : 3. Su numeración es 12 : 16, 16 : 16 y 16 : 24.

Y, en este aspecto, debemos reconocer, tanto en Le Corbusier como en Palladio, si no una duplicidad, sí, al menos, una errónea identificación de sus propios deseos con la realidad; pero si la razón de $3 : 5 = 5 : 8$ no es más que una aproximación a la razón de la proporción áurea, y aunque la medida ideal de las estancias de Palladio no concuerde con su verdadero tamaño,¹¹ no debemos sorprendernos ni pensar que lograríamos algo útil ahondando en tales inconsistencias. Más vale que consideremos que es mucho más oportuno examinar la preferencia de Palladio por la triple división y la inclinación de Le Corbusier a dividir por cuatro.

En la Malcontenta, como ya hemos advertido, las fachadas están verticalmente divididas en tres secciones principales, la del pórtico y las paredes adyacentes. Y, horizontalmente, encontramos la misma situación en la secuencia; bajos, *piano nobile*, ático. En Garches, sin embargo, y a pesar de las partes estructurales que son comparables, siempre nos encontramos con una situación si no de uno, sí al menos de dos o, alternativamente, de cuatro campos de interés que se ofrecen al espectador. Así, en el alzado de la entrada, prevalece un esquema de cuatro y uno; y, en la fachada del jardín, esta descomposición se convierte en una proporción de cuatro y dos.

En ambos edificios, sin embargo, existen elaboraciones de detalle

sobre el esquema predominante que van complicándose debido a esa interacción de un sistema subsidiario. Por ejemplo: con la extensión vertical mediante el arco y la bóveda, en diagonal con la línea del tejado y del frontón, Palladio modifica las asperezas geométricas de su cubo; y ese empleo de elementos circulares y piramidales con el cuadrado parece ocultar y amplificar, a un tiempo, la intrínseca severidad de los volúmenes. De todos modos, el arco, la bóveda y la pirámide figuran entre las prerrogativas de la construcción con paredes maestras. Pertenecen a las variantes admitidas por el plano tradicional, el «plan paralizado»; y esa introducción de formas en arco y de techos en punta es una libertad que Le Corbusier no se puede permitir en Garches, ya que en el edificio de esqueleto moderno lo que predomina, evidentemente, no son, como lo eran en la sólida construcción de paredes maestras, los planos verticales. Ahora lo predominante son los planos de los pisos y los techos horizontales (fotografía 12); y, por tanto, aquella especie de parálisis que Le Corbusier advertía en la planta de los edificios con paredes maestras se ve, en cierta medida, trasladada a la sección de los edificios de estructura de hierro u hormigón. Es posible agujerear los suelos para dar cierto movimiento al espacio vertical, pero la calidad escultórica del edificio como esculpido ha desaparecido y es imposible que exista algo reminiscente de la firme transmutación seccional y de la modelación del volumen que halláramos en Palladio. Al seguir los planos predominantes de la construcción, la elaboración y extensión de la estructura del edificio debe producirse, por el contrario, horizontalmente. En otras palabras, se ha cambiado la libertad de la planta por la libertad de la sección, pero las limitaciones del nuevo sistema continúan siendo casi tan tajantes como las del antiguo; y, aunque la sólida estructura de las paredes maestras ha sido tumbada de lado, trasladando al plano las antiguas complejidades de la sección y las sutilezas del alzado, parecen existir razones que nos inducen a juzgar que la elección de la planta por parte de Palladio y del alzado por parte de Le Corbusier son, respectivamente, documentos muy ilustrativos de una elemental regulación matemática.

Las audacias espaciales de Garches continúan causando viva emoción, pero a veces pudiera pensarse que nos hallamos ante un interior que sólo puede ser aceptado por el intelecto, por el intelecto que actúa desde dentro de una escena vacía. En Garches se observa una permanente tensión entre lo organizado y lo aparentemente fortuito. Conceptualmente todo está muy claro; pero, sensualmente, causa profunda perplejidad. Encontramos formulaciones de un ideal jerárquico, y contra-formulaciones de otro ideal igualitario. Ambas construcciones pueden parecer aprehensibles desde el exterior; pero, desde el interior, en el vestíbulo cruciforme de la Malcontenta, descubrimos el secreto de todo el edificio, mientras que en Garches no es posible situarse en un punto determinado y recibir una impresión total. En Garches la necesaria equidistancia entre suelo y techo otorga igual importancia a todas las partes del volumen intermedio y, por lo tanto, el desarrollo de un foco absoluto es una conducta arbitraria, por no decir imposible. Tal es el dilema propuesto por el sistema; dilema al cual Le Corbusier sabe responder. Le Corbusier acepta el principio de la extensión horizontal y, en Garches, vemos como el foco central es descompuesto consistentemente, desintegrando la concentración en cualquier punto, y haciendo que los fragmentos disgre-

gados del centro se conviertan en una periférica dispersión de las incidencias, en una programada concentración del interés en los extremos del plano.

Pero es ahora cuando ese sistema de extensión horizontal, que *conceptualmente* es lógico, parece erguirse contra los rígidos límites de todo el bloque que, a buen seguro, es experimentado como *perceptualmente* indispensable;¹² y el resultado es que Le Corbusier, encontrándose con un freno a la extensión horizontal, se ve obligado a emplear las soluciones contrarias. Así, vaciando grandes volúmenes del bloque en forma de terraza y de jardín en el tejado, introduce el impulso de energía opuesto; y al oponer un momento explosivo a uno impulsivo, al introducir gestos de inversión junto a los de expansión, vuelve a emplear simultáneamente estrategias conflictivas.

Debido a su complejidad, el sistema resultante (o simbiosis de sistemas) pone claramente de manifiesto la subestructura elemental y geométrica del edificio; y, a modo de secuela, el incidente periférico que substituye al foco de Palladio también puede ser mezclado con las inversiones (de la terraza y del jardín en el tejado) que representan un desarrollo esencialmente análogo a la estrategia de Palladio: la extensión vertical.

Por último, existe un proceso semejante al que hemos visto en la planta que también se da en el alzado. Ahí encontramos la misma difusión regular de valores e idéntico desarrollo irregular de los puntos de concentración. Y ahí, debido a las ventanas horizontales que otorgan igualdad al centro y a los extremos de las fachadas, la desintegración del foco que jamás llega a completarse provoca una vívida oscilación de la atención. Al igual que en la planta, no hay nada residual, nada que sea pasivo; nada que se mueva lentamente; y, de este modo, los extremos del bloque adquieren enérgica claridad y tensión, como si intentasen frenar el incidente periférico para que no salga disparado del conjunto del bloque.

Menos fácil resulta llevar a cabo una minuciosa comparación de los dos casos que, inicialmente, parecían tener más puntos de semejanza: la Villa Savoye y la Villa Rotonda. Cabe presumir que ello es debido a que ninguno de ambos edificios posee una estructura tan perfectamente condensada, ni produce un impacto emotivo tan fuerte como halláramos en Garches —que es un proyecto anterior— o en la Malcontenta —que es posterior—. La Villa Savoye y la Rotonda son edificios más famosos, pero también son construcciones más descaradamente platónicas y más fáciles de captar. Tal vez sea debido a su estructura redondeada que hace que lo que en Garches y en la Malcontenta se halla concentrado en dos frentes, se extienda aquí a cuatro, produciendo mucha mayor genialidad en los efectos externos. De todos modos, a pesar de la evidente fluidez y falta de tensión de estas fachadas, también encontramos desarrollos análogos a los de las otras construcciones. En ello se manifiesta la preocupación de Palladio, tanto en la planta como en el alzado, por dar un énfasis central, y la determinación de Le Corbusier a crear una dispersión del foco. En Poissy bien pudiera ser que los complicados volúmenes del jardín situado en la terraza superior viniesen a subs-

techo y la cúpula de Palladio; y también es posible que las cuatro loggias salidas de Palladio queden subsumidas dentro de la totalidad del edificio, como ocurre con la terraza interior, que, a su vez, y en tanto que elemento dominante del *piano nobile*, podría ser considerada como el equivalente del salón de la cúpula en la Rotonda.

Sin embargo, considerados desde la perspectiva de la belleza «habitual», los edificios de Palladio y Le Corbusier pertenecen a mundos distintos. Palladio buscaba un plano de claridad meridiana y la organización lúcida de elementos convencionales siguiendo una simetría que fuese una forma de orden memorable, por lo que las matemáticas se convertían en la última palabra del mundo de las formas. Para él su obra era, básicamente, una tarea de adaptación, de adaptación de la vivienda antigua; y, en el fondo de su pensamiento, atisbaban siempre las grandes salas de las termas imperiales y edificios como la casa de Adriano en Tívoli. Palladio elaboró distintos esquemas de reconstrucción de edificios domésticos griegos y romanos, basándose en Vitruvio y Plinio, e incorporando elementos que, en la realidad griega y romana, sólo hubieran pertenecido a los edificios públicos, pero que él consideraba generales. Evidentemente, para Palladio, Roma seguía tremendamente viva; y, si los antiguos habían adaptado el templo a partir de la vivienda, sus planos a gran escala también debían provenir, sin duda, de otra operación idéntica.

Le Corbusier siente, a todas luces, idéntica reverencia por las matemáticas y, a veces, parece impregnado de un historicismo muy parecido. En sus planos siempre parece encontrar al menos un punto de apoyo en esos ideales de *convenance* y *commodité* expuestos por la ingeniosa planificación del hotel rococó, escenario de una vida social más amplia y, al mismo tiempo, más íntima. Hasta hace poco los franceses poseían una tradición ininterrumpida de ese tipo de planificación; en consecuencia es fácil descubrir, en la utilización de un emplazamiento irregular, por parte de las Bellas Artes, elementos que, de no haber precedido a Le Corbusier, podrían recordarnos curiosamente sus propios y muy matizados vestíbulos y gabinetes. Le Corbusier es un admirador del estilo bizantino de la anónima arquitectura del mundo mediterráneo; y en él se halla presente, además, esa delectación típicamente francesa por los aspectos más descarados de la mecánica. El pequeño pabellón que hallamos en la azotea de Garches es, a un tiempo, un templo del amor y el puente de mando de un buque. Y los volúmenes arquitectónicos más complejos se hallan dotados de agua corriente.

Geométricamente, puede decirse que ambos arquitectos se aproximaron un tanto al arquetipo platónico de la vivienda ideal, con el cual puede quedar emparentada la fantasía del sueño bucólico; y la realización de una idea que viene representada por la casa como cubo también puede ser fácilmente considerada como algo perfectamente adaptable a esos bucólicos ensueños. Ahí es donde, precisamente, se plantea el conflicto entre lo absoluto y lo contingente, lo abstracto y lo natural; y el abismo entre el mundo ideal y las exigencias demasiado humanas de su efectiva realización recibe, aquí, su más patética representación. Para superar ese abismo hay que poseer la competencia y la precisión de quien

construye una fuga impecable; y si, además, se le añade una seriedad casi religiosa, como ocurre en la Malcontenta, o se impregna de alusiones sofisticadas e irónicas, como sucede en Garches, el éxito organizativo es una verdadera proeza intelectual que reconcilia la mente con lo que pudieran ser discrepancias fundamentales respecto al programa.

Como constructor de fugas arquitectónicas, Palladio es el clasicista convencido, con un repertorio de formas del siglo XVI debidamente humanizadas; y transporta ese material recibido con una pasión y seriedad tales que se adecúan perfectamente a la prolongada validez que él cree ver en ellas. La referencia al Panteón en los frontones sobreañadidos de la Malcontenta, a las termas en el salón cruciforme, y la ambigüedad, profunda tanto en concepción como en forma, de la equívoca conjunción de la fachada de templo con el edificio doméstico, son elementos cargados de sentido, tanto por lo que son como por lo que significan, y producen una impresión indeleble. Todo ese aparato sirve, no para recrear la antigua vivienda, sino para algo todavía mucho más significativo: para producir una nostalgia creadora que evoca una manifestación de poder mítico en la que se igualan lo romano y lo ideal.

Le Corbusier, por el contrario, representa al más católico e ingenioso de los eclécticos. Los órdenes, las referencias romanas, eran el revestimiento arquitectónico tradicional de la autoridad; y, aunque para cualquier arquitecto moderno resulte difícil mostrarse tan enfático como lo fue Palladio respecto a la civilización romana, en Le Corbusier siempre hay un elemento de ingenio que sugiere que la referencia histórica (o contemporánea) constituye una cita entre comillas, que siempre posee el doble valor de la cita, y las asociaciones del contexto tanto antiguo como moderno. A pesar de su admiración por la Acrópolis y Miguel Ángel, el mundo de la cultura mediterránea clásica, en el que Palladio se inspiró tan expresivamente, permanece cerrado en gran parte a Le Corbusier. Los añadidos ornamentales del humanismo, las representaciones emblemáticas de las virtudes morales, los amoríos de los dioses y las vidas de los santos han perdido su antiguo monopolio; y el resultado es que, mientras las alusiones en la Malcontenta se hallan concentradas y son directas, en Garches permanecen diseminadas y deben ser inferidas. Dentro de un cubo la representación pretende ser romana; pero, dentro de otro, no se manifiesta un ideal cultural igualmente exclusivo. Muy al contrario, lo que Le Corbusier hace, a fin de apadrinar su virtuosismo, es seleccionar gran variedad de fenómenos que hasta ese momento han permanecido indiscriminados. Selecciona incidentes fortuitos de París, Estambul o de cualquier otro lugar; aspectos de lo que es fortuitamente pintoresco, de lo mecánico, de los objetos considerados típicos, o de cualquier otra cosa que parezca representar el presente o el pasado utilizable; y todos esos motivos, aun siendo transformados por su nuevo contexto, retienen sus implicaciones originales, que pueden referirse al idealismo platónico, o a la intimidad rococó, a la precisión mecánica, o incluso al proceso de selección natural. De modo que todas esas referencias pueden ser captadas en tanto que datos conocidos, aunque en el fondo, y a pesar del nuevo poder con el que han sido investidas, no son más que pesajeramente provocativas. A diferencia de las formas de Palladio, no existe ninguna determinación final

respecto a ninguna de sus posibles relaciones; y su acercamiento parece deberse al vacío artificial que se produce en el cubo en el cual se hallan situadas, cuando los sentidos se ven confundidos por lo aparentemente arbitrario y la mente, gracias al conocimiento intuitivo, queda ampliamente convencida de que, a pesar de las múltiples evidencias que indican lo contrario, nos hallamos ante un edificio en el que los problemas han sido reconocidos y resueltos, un edificio provisto de un orden razonable.

La casa neopalladiana convirtiéndose, como mucho, en el objeto pintoresco del parque inglés y Le Corbusier, por su parte, también se ha convertido en fuente de innumerables pastiches y de divertidas y tediosas exposiciones de técnicas; pero lo que difícilmente encontramos en las obras de los neopalladianos y de los exponentes del estilo «Corbu» es la calidad, esplendorosamente llevada a cabo, de los originales. No es preciso insistir mucho más en tales distinciones; y tal vez baste con decir, como sugerencia, que en el caso de las obras imitativas lo que posiblemente ha sido omitido ha sido su adhesión a las «reglas».

Addenda 1973

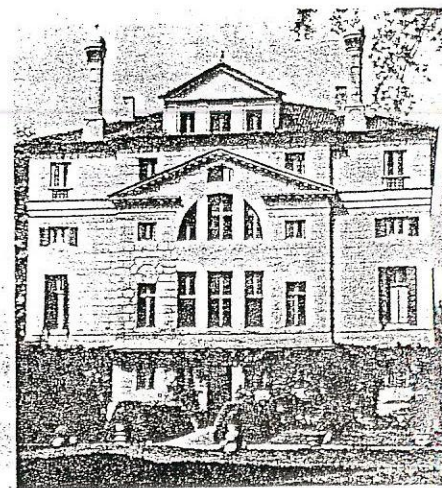
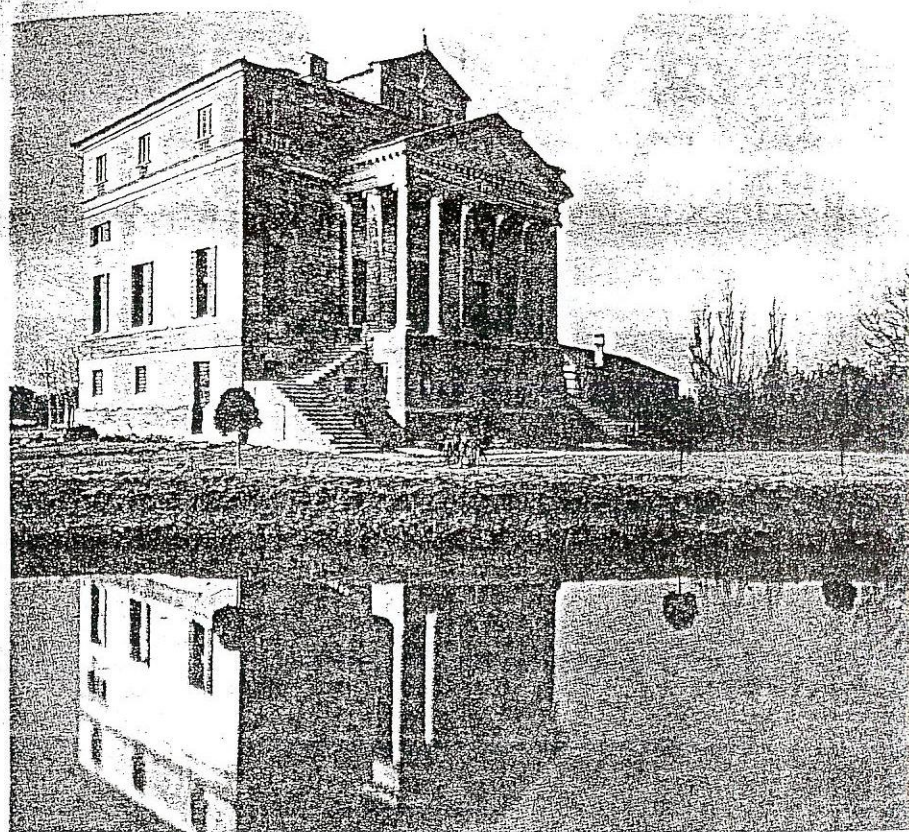
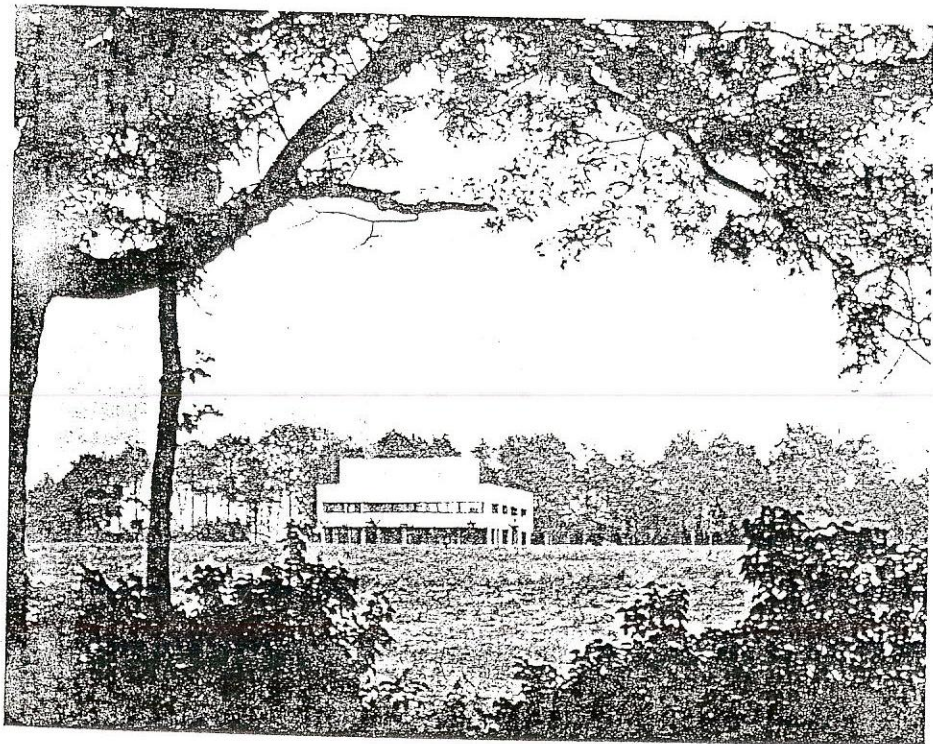
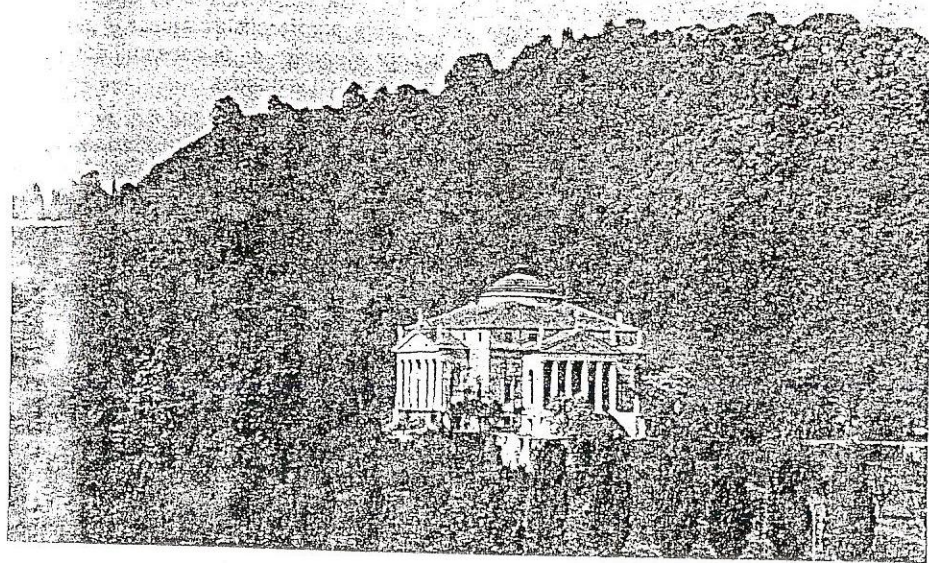
Aunque la formulación de un paralelismo entre Schinkel y el último Corbusier tal vez no sea tan fructífera como la comparación del primer Corbu con Palladio, los argumentos que sirven para tejer este artículo también podrían ser aplicados al Berlin Altes Museum, en lugar de a la villa Malcontenta, y al Palacio de la Asamblea de Chandigarh, en lugar de a Garches. Las ilustraciones (fotografías 13 a 16) tal vez basten para revelar la semejanza: un *parti* clásico y convencional equipado con un *poché* tradicional y otro *parti* muy semejante distorsionado y obligado a presentar una competitiva variedad de gestos locales —que tal vez deban entenderse como compensaciones del *poché* tradicional.

Una crítica que empieza con configuraciones aproximadas y que pasa luego a identificar las diferencias, que intenta establecer de qué modo el mismo motivo general puede ser transformado según la lógica (o la compulsión) de estrategias específicamente analíticas (o estilísticas), debe tener, presumiblemente, un origen wölfliniano; y sus limitaciones deberían ser obvias. No puede tratar adecuadamente los problemas de iconografía y contenido; peca seguramente de un exceso de simetrismo; y, al depender tan estrechamente del análisis inmediato, si es prolongado, no puede por menos de imponer una enorme tensión tanto sobre su productor como sobre su consumidor. Sin embargo, si uno no desea imaginarse enfrentado a los resultados de un intenso trabajo crítico sobre el *matériel* proporcionado por el Altes Museum y el Palacio de la Asamblea, esta reserva no debe ser entendida en menoscabo del limitado valor de tal actividad. Porque, en realidad, ambos edificios incitan a ser comparados y pueden, también ambos, estimular otros paralelismos con ciertas producciones de Mies van der Rohe. Pero, aunque la intuición normal puede sugerir todo esto, un ejercicio crítico de estilo wölfliniano (aunque dolorosamente ya pertenezca al período de los años 1900) to-

avía puede poseer el mérito de llamar primariamente la atención hacia lo que es visible y, en consecuencia, apoyarse mínimamente en las pretensiones de la erudición recurriendo tan pocas veces como sea posible a referencias ajenas a sí mismo. Puede, por decirlo con otras palabras, poseer el mérito de la accesibilidad —accesibilidad para quienes estén dispuestos a soportar las fatigas.

Notas

1. Isaac Ware, *The Four Books of Palladio's Architecture*, Londres, 1738, página 41.
2. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, París, 1930, pp. 136 a 138.
3. I. Ware, *op. cit.*, p. 46.
4. I. Ware, *op. cit.*, p. 27.
5. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 123.
6. Deseo expresar mi profunda deuda con Rudolf Wittkower, a cuyos *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londres, 1949), debo estas observaciones concretas.
7. Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, publicado en John Evelyn, *Parallel of the Ancient Architecture with the Modern*, 3.ª ed., Londres, 1723, p. XV.
8. Giacomo Leoni, *Ten Books on Modern Architecture by Leon Battista Alberti*, 3.ª ed., Londres, 1755, p. 196.
9. Le Corbusier/Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète: 1910-1929*, 3.ª ed., Zurich, 1943, p. 144. Estas observaciones se refieren a Garches.
10. «El apartamiento de las leyes de la proporción armónica en arquitectura» es extensamente discutido en Wittkower (véase nota 6), pero la desintegración paralela de la tradición crítica platónico-aristotélica es observada de un modo un tanto lacónico por Logan Pearsall Smith: «También hay eminentes jóvenes cuyos logros pueden ser envidiados; el mozuelo David que mató a Goliat y el obispo Berkeley que aniquiló, contando sólo veinticinco años, en 1710, todo el mundo exterior en un librito en octavo; y el joven David Hume quien, en 1739, barriendo de golpe todo el atrezzo del conocimiento humano, destruyó para siempre la posibilidad de cualquier conocimiento». Logan Pearsall Smith, *All Trivia*, Londres, 1947, p. 159.
11. Para las medidas reales, que no las ideales, de la Malcontenta, véase *Les Bâtimens et les desseins de André Palladio*, de Ottavio Bertotti Scamozzi, Vicenza, 1776-1783.
12. Es posible suponer que los rígidos límites de Garches fueron considerados perceptualmente necesarios. En la *Oeuvre complète: 1910-1929*, p. 189, la casa es presentada como una de «las cuatro composiciones», y en *Précisions*, p. 73, Le Corbusier escribe, a propósito de Garches: «Pour s'imposer à l'attention, pour occuper puissamment l'espace, il fallait d'abord une surface première de forme parfaite, puis une exaltation de la platitude de cette surface par l'apport de quelques saillies ou de trous faisant intervenir un mouvement avant-arrière».

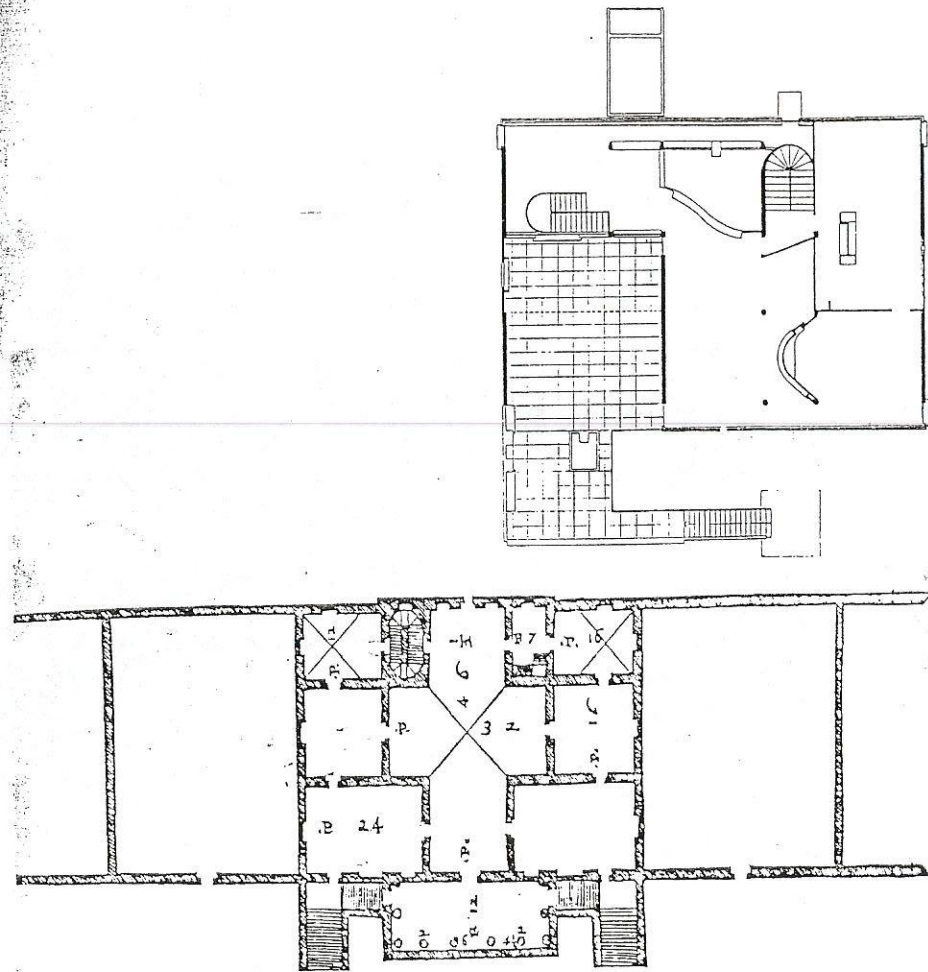
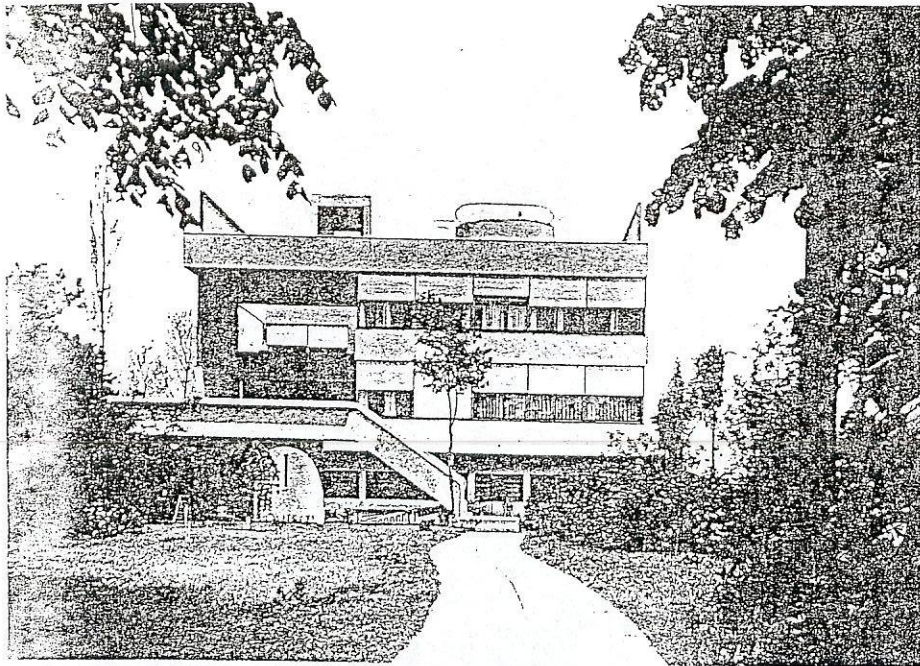


1. Villa Capra - Rotonda, Vicenza (Andrea Palladio, hacia 1550).

2. Villa Savoye, Poissy (Le Corbusier, 1929-1931).

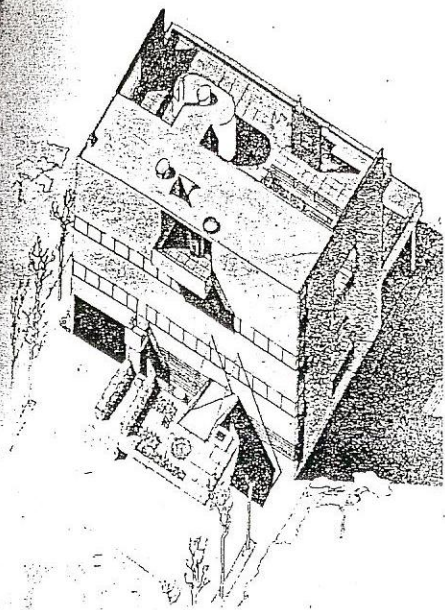
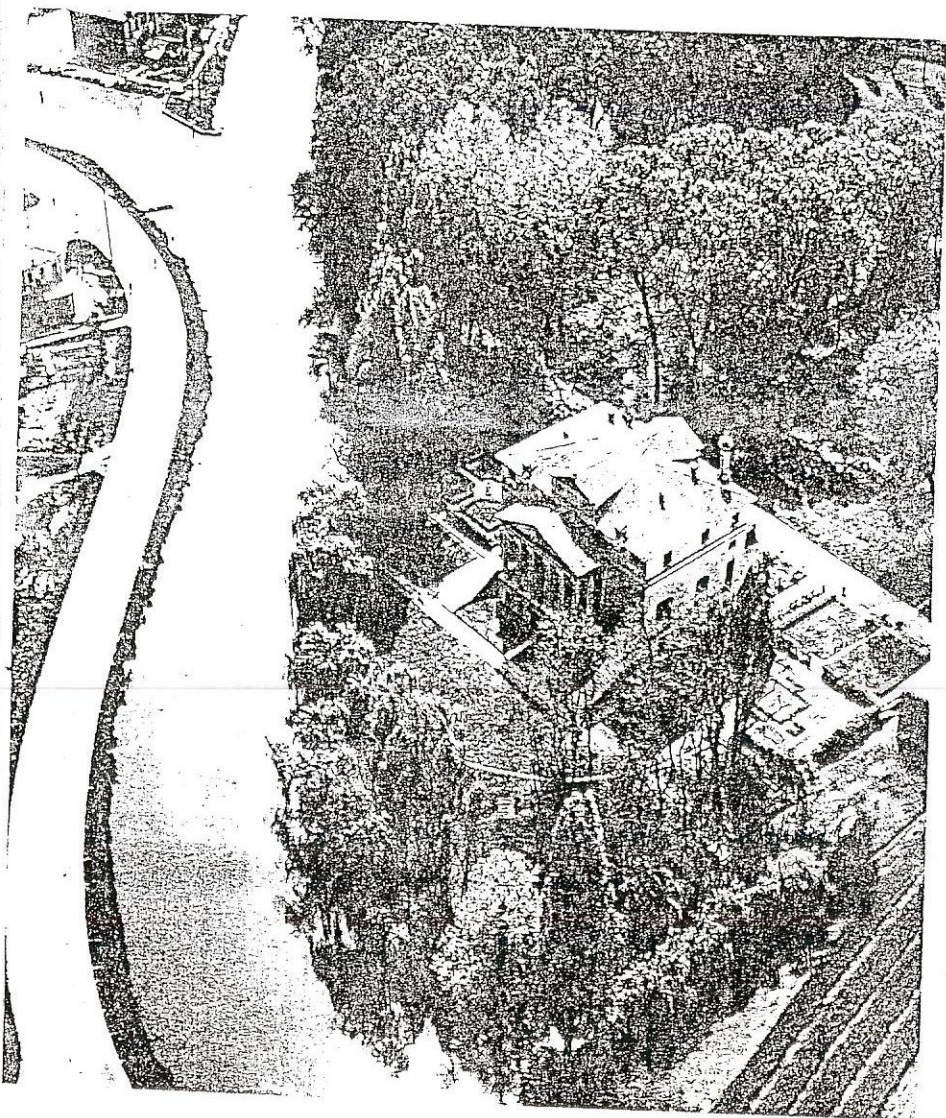
3. Villa Malcontenta (Villa Foscari), Malcontenta di Mira (Palladio, hacia 1550-1560).

4. Villa Malcontenta.



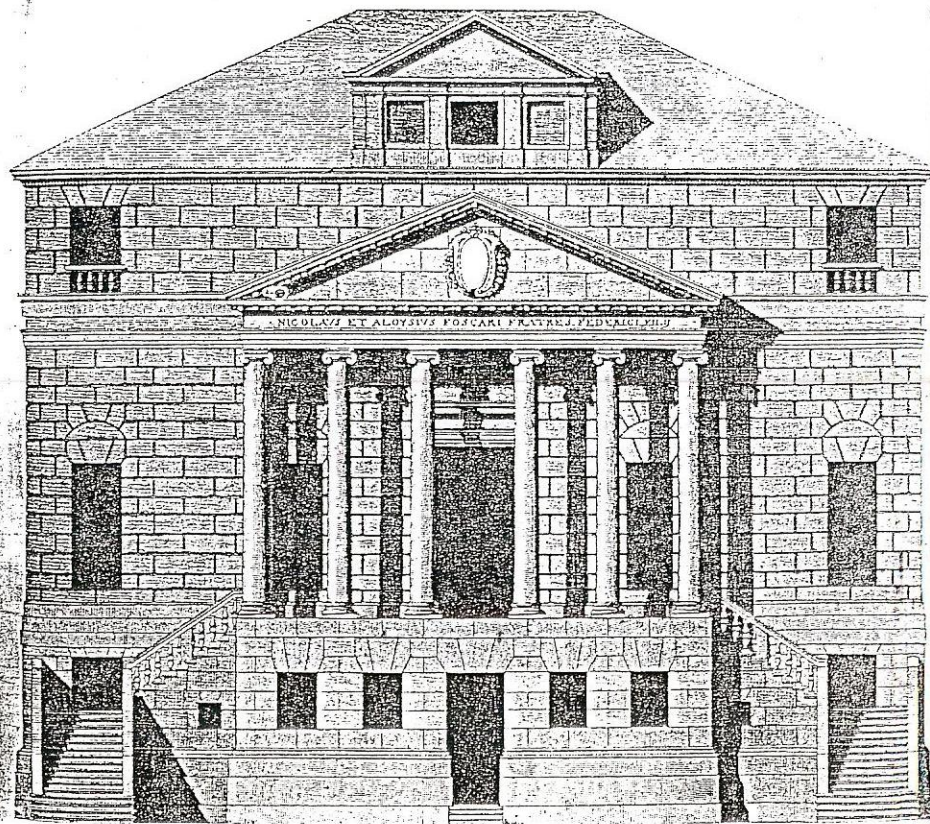
5. Casa Stein, Garches (Le Corbusier, 1927).
6. Casa Stein.
7. Plano de la Casa Stein.
8. Plano de la Villa Malcontenta.

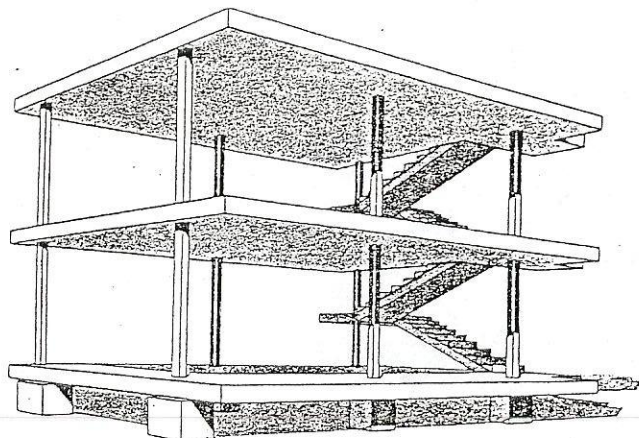
9. Vista aérea de la Villa Malcontenta.



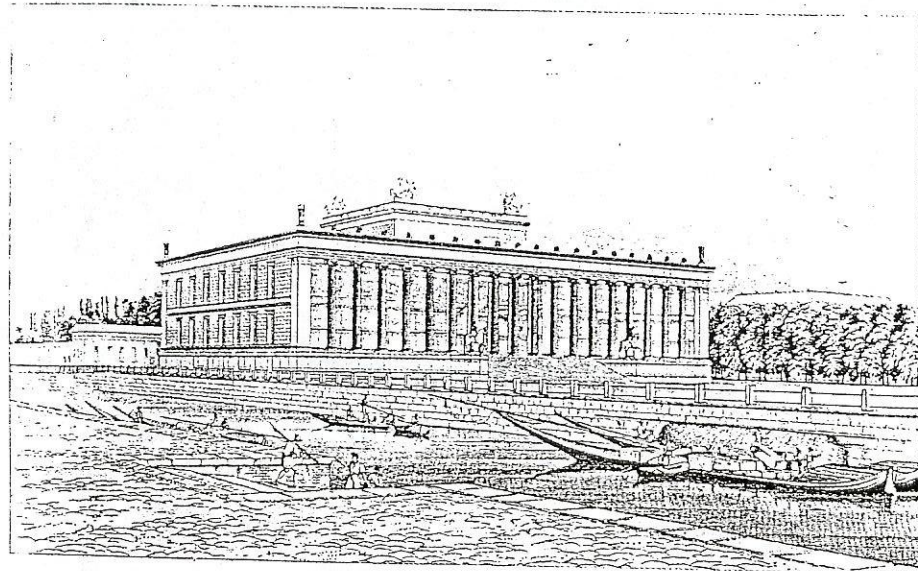
10. Vista axonométrica de la Casa Stein.

11. Fachada de la Villa Malcontenta.

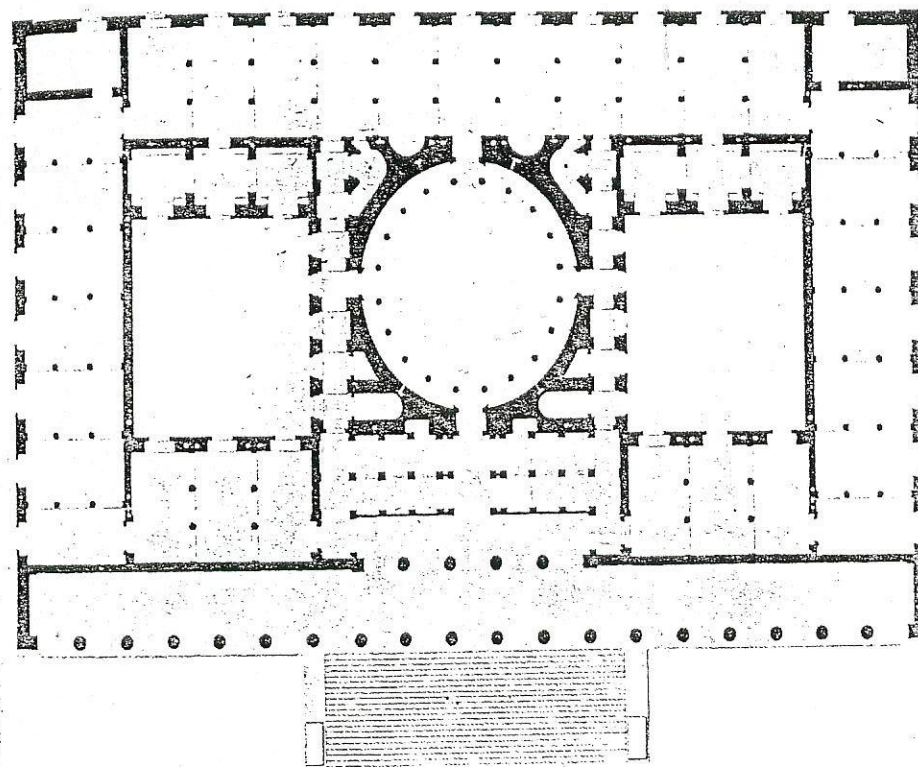




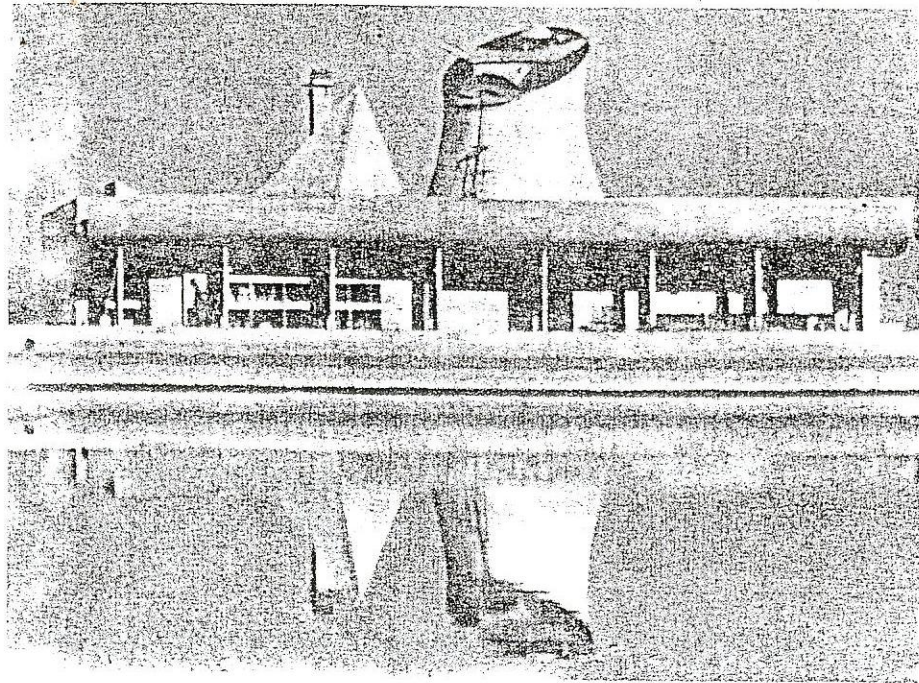
12. Proyecto para la Maison Domino (Le Corbusier, 1914).



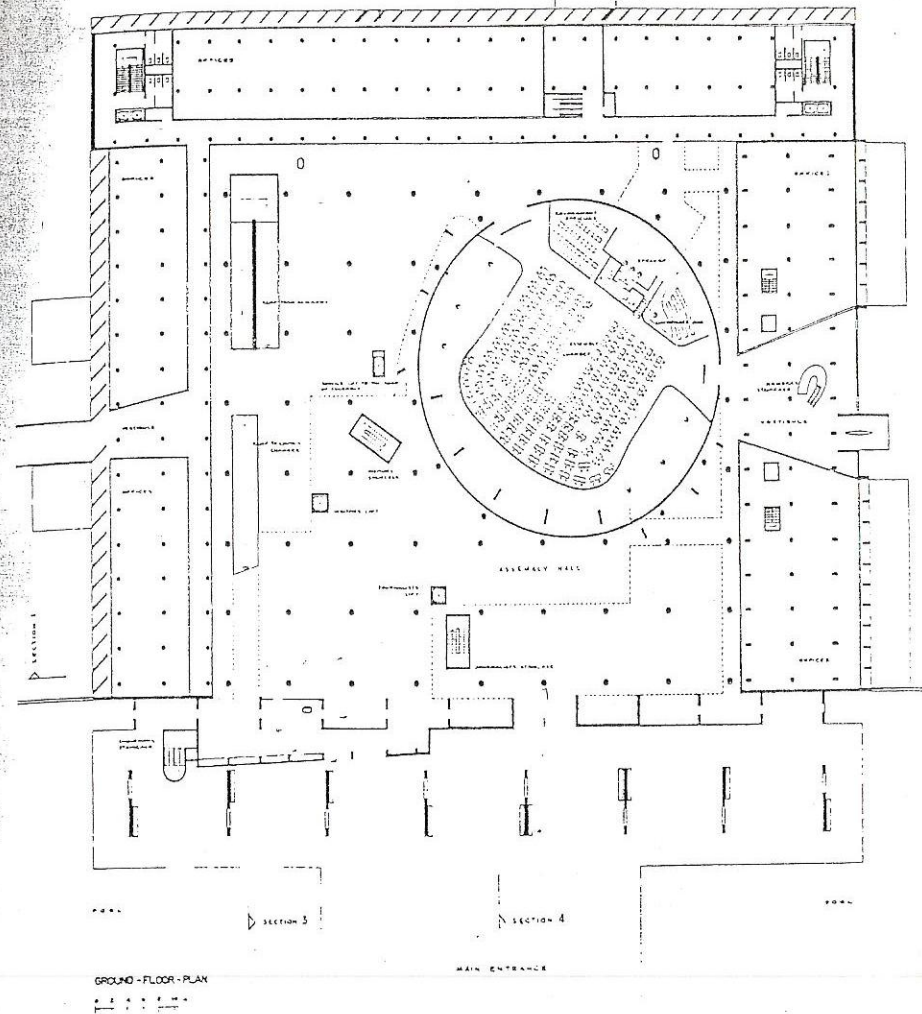
13. Altes Museum, Berlín (Karl Friedrich Schinkel, 1823).



14. Planta del Altes Museum.



15. Palacio de la Asamblea, Chandigarh (Le Corbusier, 1953).



16. Planta del Palacio de la Asamblea.

Manierismo y arquitectura moderna*

la idea de simetría
la idea de monumentalidad
C. Dal
enfática o venialidad

La casa Schwob de Le Corbusier, en La Chaux-de-Fonds, de 1916 (fotografías 17 y 18), primera obra de importancia que el arquitecto llevó a cabo, no se halla incluida, a pesar de sus grandes méritos y de su obvia importancia histórica, en la colección de la *Oeuvre complète*; y esta ausencia es perfectamente comprensible. El edificio desentona si lo comparamos con obras posteriores; de haber sido incluido, el énfasis didáctico de toda la colección se hubiese resentido. La omisión, sin embargo, todavía resulta más desafortunada dado que, seis años más tarde, la casa Schwob todavía fue considerada suficientemente seria para ser publicada como ejemplo de proporción y monumentalidad.¹

Se trata de una vivienda de forma casi simétrica y, a pesar de una ligereza general derivada de su estructura de hormigón, su carácter convencional es bastante enfático. El bloque principal se halla apoyado por alas laterales y un vestíbulo central, que ocupa los dos pisos y se halla cruzado por un eje subadida-

* Publicado por primera vez en *Architectural Review*, 1950. Aunque este artículo, especialmente en su discusión del cubismo, ha sido, incluso desde antes de su publicación, un tanto doloroso para mí, he permitido que se reimprimiese substancialmente tal como fue publicado. Aunque en el desarrollo actual de sus argumentos (en los que continúo creyendo) seguramente emplearía una estrategia profundamente diferente, dado que hace ya algún tiempo que el artículo goza de cierta notoriedad no veo modo alguno de corregir sus oscuridades y mantener su sentido. Hoy en día, la discusión del manierismo dentro de la historia del arte ha alcanzado niveles de sofisticación y distanciamiento que alrededor de 1950 eran, sencillamente, inexistentes: por otra parte, sin embargo, no existe evidencia alguna de que la conciencia de los arquitectos modernos respecto a los temas del siglo XVI haya hecho progreso alguno. Continúan existiendo dos cuerpos de información —el uno en la historia del arte, el otro en la arquitectura moderna— y los probabilidades de verlos converger en una obra de exégesis racional continúan siendo remotas. Desde que este artículo fue escrito las iniciativas de Robert Venturi han esclarecido, en cierto modo, la situación. Sin embargo, mientras Venturi se ha mostrado desentendido en su modo de utilizar elementos de origen manierista y aunque, de este modo, ha ampliado el rastró del discurso arquitectónico, el tema de la arquitectura moderna y el manierismo continúa esperando la interpretación extensa y positiva que merece.

rio, establece, en el plano, un esquema simple, equilibrado, y básicamente cruciforme. Exteriormente la apariencia de estas mismas características —movimiento contenido y elegancia racional— parece invitar a una apreciación en términos neoclásicos. Así, mientras la falta de ornamentación con las cornisas simplificadas sugiere la influencia de Tony Garnier, y la expresión de la estructura de hormigón en las alas laterales indica una inequívoca deuda para con Auguste Perret, las ventanas elípticas forman parte del mobiliario corriente de la arquitectura francesa académica y el edificio en su conjunto —compacto, coherente y preciso— es una organización que las postrimerías del siglo XVIII hubiesen apreciado en tanto obra hacia la que un Ledoux, o el mismo Gabriel, se habrían mostrado positivamente inclinados. Naturalmente se puede reconocer una innovación en la simplificación de los elementos, aunque también podríamos, a buen seguro, encontrar algún precedente austríaco o alemán. Y también se puede percibir en los dos dormitorios del piso alto un anticipo de las futuras complejidades espaciales de Le Corbusier. A pesar de todo, una vez sentadas estas observaciones, es muy poco lo que podemos encontrar en la planta y en tres de los alzados, que nos aleje de una excelencia casi convencional y conservadora.

El cuarto alzado, sin embargo, el de la fachada, presenta problemas de apreciación bastante distintos. La presencia, tras la pared, de una escalera que sigue hasta el tercer piso, ha obligado a un aumento de altura que de algún modo parece separar esta parte del resto del edificio. Y esta elevación subraya aún más una severa distinción respecto al volumen que se halla en la parte posterior, con el que, a primera vista, casi no parece hallarse relacionada. Y, evidentemente, si sus características sucintas y angulares son ajenas a los arreglos curvilineos del resto del edificio, su forma exclusiva, rectilínea, autosuficiente, también parece negar el tipo de organización que descubrimos desde el jardín.

La superficie llana y vertical de los dos pisos superiores se halla dividida en tres paneles. Los situados a ambos extremos son estrechos y se encuentran perforados por ojos de buey elípticos, pero el panel central se halla elaboradamente enmarcado en torno a una superficie vacía, blanca, amorfa; y es precisamente hacia esa superficie —acentuada por todos los medios que el arquitecto tiene a su alcance— que inmediatamente se dirige la vista. Las paredes bajas, que tapan las habitaciones de servicio y la terraza, se curvan hacia adentro y se levantan hacia ella; las dos puertas de entrada advierten una dualidad que habrá que resolver; la marquesina salida, con las columnas que la sostienen, completa esa preñada soledad de la pared superior; el énfasis de los ojos de buey elípticos aumenta la necesidad de algo dominante y, con la mente turbada por una ambigüedad concebida tan elaboradamente, la mirada acaba posándose en el inmaculado rectángulo y en el incisivo detalle de su moldura de ladrillo.

Contemplando esa fachada durante algún tiempo uno se siente recogido y extremadamente irritado. Las molduras son de extraordinaria delicadeza. Son lúcidas y complejas. Los vanos ligeramente curvados de las ventanas son de considerable suavidad. Repiten parte de la rotunda naturaleza del edificio que tienen detrás y ayudan a subrayar algo de la llaneza de la superficie donde se encuentran

Unidad: Vacuado

situados. El contraste de la pared por encima y por debajo de la cornisa es excitante: el dogmático cambio de color y de textura es refrescante pero la superficie vacía actúa tanto como perturbador como a modo de elemento de goce; y lo que el observador acaba por gozar es esa actividad de la vacuidad.

Dado que ese motivo, que curiosamente recuerda una pantalla cinematográfica, seguramente estaba destinado a sorprender, su éxito es total. La fachada queda dotada de todas las cualidades polémicas de un manifiesto; y ese panel vacío, con sus rebordes intensificantes, es el que dota a otros elementos de la fachada —columnas y cornisa— de una cualidad de «staccato» que parece anunciar la evolución posterior de Le Corbusier. Se trata de una superficie diferenciada, deliberada, que concentra la atención; y, sin embargo, por estar desprovista de contenido aparente, inmediatamente distribuye la atención hacia el resto de la casa. Su tajante concretización hace que todo el edificio gane significación; pero, su vacuidad logra, al mismo tiempo, convertirla en el problema en cuyos términos ha sido formulado todo el edificio. En consecuencia, como resultado aparente de sus valores sistemáticamente opuestos, genera una serie de perturbaciones de las que es origen y resultado.

Tras el panel se encuentra la escalera, cuya iluminación no puede, por tanto, verse sino dañada por el panel; ante lo cual debemos presumir que un arquitecto de la capacidad de Le Corbusier hubiera podido elegir, de quererlo así, algún otro tipo de distribución funcionalmente más satisfactorio. E incluso, si supusiéramos (por más improbable que eso parezca) que la superficie encaadrada estaba destinada a recibir algún tipo de fresco o inscripción, su entidad continúa siendo suficientemente anormal y recóndita como para estimular la curiosidad y aboecar la búsqueda de posibles paralelismos. En tal sentido el campo de investigación que parece más concomitante es la arquitectura italiana; y no precisamente porque quepa esperar en Le Corbusier algún tipo de derivación directa, sino porque, en términos generales, su obra parece descender con frecuencia de las tradiciones arquitectónicas del humanismo renacentista.

En las loggias y fachadas palaciegas del primer renacimiento la secuencia de ventanas y paneles que se alternan es un tema bastante frecuente. Y en el siglo XVI estas secuencias, ya más frecuentes, otorgan casi igual importancia a ventanas y paneles. Los paneles pueden venir expresados en forma de superficies vacías, o bien como una serie de tabillias con inscripciones, o aún como encuadramientos de pinturas; pero, sea cual sea su función concreta, la alternancia de un desarrollado sistema de paneles con otro igualmente desarrollado de fenestration, siempre parece producir en la fachada una complejidad y dualidad de énfasis. Esta peculiaridad debió ser motivo de especial goce para la generación de arquitectos posterior a Bramante y en las páginas de Serlio, por ejemplo, encontramos paneles con una profusión casi embarazosa. En ocasiones se hallan distribuidos en la típica alternancia, otras veces ocupando la entera superficie de las paredes; en forma alargada les vemos utilizados para dividir dos hileras de ventanas, y también son empleados como motivo para coronar un arco triunfal o un palacio veneciano. Serlio fue quien, probablemente, empleó por vez primera el

36
Unidad: Vacuado
Extraordinario

37
Sistema de puros y profusiones

panel como foco de la fachada. En algunos casos dispuso grupos de ventanas a cada lado de esta forma reducida pero evocadora de énfasis central, pero también es probable que sean sólo dos las ocasiones en que el panel aparece de un modo central dentro de un alzado tan pequeño como el de La Chau-de-Fonds; y, aunque este tipo de comparaciones resulten a menudo tendenciosas y forzadas, la llamada Casa de Palladio en Vicenza (fotografía 19) y el casino de Federico Zuccheri en Florencia (fotografía 20) muestran una calidad suficientemente destacada para justificar que sean interpretadas como comentaristas del siglo XVI sobre el mismo tema. Construidas en 1572 y 1578 respectivamente, como pequeñas viviendas de impronta personal y especialmente refinada, resulta agradable suponer que representan un tipo, una fórmula, de vivienda del artista de finales del siglo XVI.

El edificio de Palladio se genera, aparentemente, gracias a la combinación de una fachada doméstica y de una loggia con arcos que, en su ornamentación, asume el papel de arco triunfal. Sin embargo, y a diferencia de los arcos triunfales de la antigüedad, tiene también una desarrollada superestructura corintia; y, aunque en la planta baja las dos funciones de la loggia como parte de una casa y como parte de un arco triunfal se hallan estrechamente integradas, el arco en sí está más íntimamente relacionado con el panel que forman los pilares corintios del piso. La ruptura de la entablatura jónica sobre el arco proporciona un movimiento vertical directo de uno a otro orden, subrayando su interdependencia, de tal modo que el panel retiene el foco creado por el arco de la planta baja, al tiempo que también parece constituirse como una intrusión proyectada hacia arriba, hacia el propio plano noble. Este carácter anómalo se ve todavía más acentuado por detalles que sugieren cierto respeto hacia las funciones de la fachada doméstica. En este sentido un detalle como la barandilla de los balcones, que continúa por detrás de las columnas y reaparece en el panel como si fuese una única pieza de lado a lado, sólo sirve para exagerar (que es lo que probablemente pretendía hacer) una dualidad ya inherente.

Parece ocioso indicar que en este caso nos encontramos ante una ambigüedad formal del mismo orden que la planteada por Le Corbusier en 1916; y, aunque esté revestida de ropajes académicos muy lúcidos, la perturbación que produce es tal vez menos perceptible pero más completa. La inversión de la norma que Palladio lleva a cabo se efectúa dentro de la estructura del sistema clásico, cuyas apariencias externas parece respetar; el edificio de Le Corbusier, a fin de modificar el impacto visual, no puede atribuirse este tipo de referencia convencional. Ambos, sin embargo, manifiestan el problema de su compleja dualidad con extrema inmediatez y economía de medios, lo cual hace que, a su lado, el ensayo de Federico Zuccheri sobre el mismo tipo de composición parezca redundante y caprichoso.

El enfoque de Zuccheri es, en conjunto, más violento; su edificio es un *jeu d'esprit* concebido como parte de un programa de propaganda personal que ilustra su triple profesión de pintor, escultor y arquitecto. Sus dos elementos de foco, a diferencia de Palladio, aunque continúan siendo el vacío de la entrada en la planta baja y la solidez del panel del piso, no se hallan directamente relaciona-

dos. Cada uno de ellos, como ocurre con el interés predominante en el fuerte contraste de las superficies de piedra y ladrillo, aparece colocado dentro de una distribución de incidentes que sirve para acentuar, y también para disminuir, su importancia. De este modo se establecen dos triángulos de interés. El inferior formado por tres paneles con sus relieves de instrumentos matemáticos y el superior organizado por ventanas y nichos alrededor de un panel central (en este caso destinado a ser ocupado por una pintura); así, esta difusión de incidentes, que sin embargo permanece concentrada dentro de esquemas estrictamente triangulares, establece una forma de composición diferente de la de Palladio. Con Zuccheri la particular ambigüedad del panel pierde importancia al ser comparada con la totalidad de la fachada.

La composición de la pared inferior, en Zuccheri, se halla contorneada por columnas rústicas que parecen limitar sus detalles dentro de fronteras bastante rígidas; sin embargo esas columnas no reciben ningún peso desde arriba. En el piso superior sobresalen dos superficies que forman una especie de triglifo o rectángulo saliente que parece darles una función de soporte; pero luego resulta que la posición que razonablemente esperaríamos que ocupasen, es decir sobre las columnas, pasa a ser ocupada por unos nichos, con el agravante que la inserción entre ellas de ventanas de elaboradas molduras todavía invalida más su aparente función. Los nichos en sí, a primera vista, parecen extender el interés de la parte alta de la pared para crear allí una apariencia de organización tan abierta como restringida resulta en la pared inferior. Pero, dentro de esa organización, pronto descubrimos que los distintos elementos —nichos, ventanas y paneles— se hallan, en realidad, apretujados en dura yuxtaposición, de modo que, si reflexionamos un poco, el contraste entre la pared superior y la inferior casi nos obliga a atribuir a la aparentemente apretujada parte baja una nitidez y claridad casi clásicas.

Las complejidades y repercusiones que despiertan estos esquemas son infinitas y casi indefinibles; y, probablemente, una explicación prolija agotaría nuestra paciencia. Lo que queda de manifiesto es que nos hallamos ante el dilema de una doble significación, de una distinción entre la cosa tal como es y el modo como aparece, dualidad que se repite en esas tres fachadas. Y si el edificio de Zuccheri, comparado con otras exposiciones más lúcidas, parece constituir casi una especie de ejercicio del género, sus cualidades de segunda mano tal vez aumenten su valor como documento, casi como ilustración, en un libro de texto, de un deliberado desorden arquitectónico.

Estos dos ejemplos de finales del siglo dieciséis son esquemas característicos del último manierismo, y las muestras más idóneas de esa supuesta *malaise* universal que, reteniendo los aspectos exteriores de la corrección clásica, viene obligada, en las artes, a distorsionar el crisol interno de la coherencia clásica.

En la arquitectura llamada académica o manifiestamente derivativa la repetición, en 1916, de una forma de composición que, a primera vista, parece intrínsecamente manierista puede causar cierta sorpresa, no del todo injustificada:

pero encontrándose en el mismísimo centro del movimiento moderno sorprende que ese motivo del panel en blanco en La Chaux-de-Fonds no haya suscitado mayor curiosidad. De ningún modo pretendo sugerir que el empleo del panel en blanco por parte de Le Corbusier derivase de los anteriores ejemplos; y no hay por que imaginar que una simple correspondencia de formas exija análogo contenido. Esta correspondencia puede ser totalmente fortuita, pero también puede tener significados más profundos.

El manierismo, en su acepción aceptada de estilo, no ha sido sometido a ninguna discusión popular como no sea el artículo de Nikolaus Pevsner «La arquitectura del manierismo» y la conferencia de Anthony Blunt en el Royal Institute of British Architects en 1949. Tal discusión queda, evidentemente, fuera del alcance del presente ensayo que, a modo de referencia, se basa en gran parte en el artículo y la conferencia citados.³ En términos muy generales las obras producidas entre los años 1520 y 1600 deben ser consideradas manieristas; y cabe esperar que el análisis especial de dos esquemas del siglo XVI haya arrojado alguna luz sobre los tipos de ambigüedad que le son característicos.

El manierismo del siglo XVI, como inevitable estado de conciencia y no sólo como mero deseo de romper moldes, parece estribar en la inversión deliberada de la norma clásica del primer renacimiento, tal como fue establecida por Bramante: incluir el muy humano deseo de menoscabar la perfección una vez ésta ha sido alcanzada, y representar igualmente el colapso de la confianza en los programas teóricos del renacimiento más temprano. Como estado de inhibición depende esencialmente de la conciencia de un orden preexistente; como actitud de disconformidad exige una ortodoxia dentro de cuya estructura pueda resultar herético. Es evidente que, si la arquitectura moderna puede contener algunos elementos análogos a los del manierismo, tal como parece sugerir el análisis de la casa de La Chaux-de-Fonds, es imperativo encontrarle la correspondiente estructura de referencia, un pedigrée, en el cual pueda ocupar una posición análoga.

Entre las fuentes del movimiento moderno, la exigencia, característica del siglo XIX, de una integridad estructural es la que ha recibido, y con razón, el mayor énfasis. Esta exigencia, dependiente en cierto modo de las innovaciones técnicas del industrialismo, vióse inesperadamente reforzada por los revivalistas tanto góticos como griegos; y fueron ellos quienes transformaron su base original racional-empírica y llenaron ese impulso estructural con un contenido dinámico emotivo y moral, de modo que, en esta versión posiblemente falaz, la tradición estructural ha continuado siendo una de las fuerzas más crudas, indiscriminadas y magníficamente efectivas que hemos heredado del siglo XIX.

Resulta patente, sin embargo, que un sistema arquitectónico no puede disfrutar siempre de unas bases puramente materiales, que debe existir cierta concepción de la forma que juegue igual, y opuesto, papel. Y, aunque las derivaciones formales siempre parecen representar un lastre demasiado pesado para la imaginación del movimiento moderno, sin necesidad de remontarnos más allá de

la segunda mitad del siglo XIX podemos observar que la arquitectura avanzada a partir de 1870 pertenece a uno de dos modelos discernibles.

El programa del primero se halla desde luego más próximo a nuestras simpatías y se pergeña con mayor nitidez en nuestras mentes. Se trata del proceso heroico de simplificación, del asalto directo a los pastiches declinónicos de un Philip Webb, un Richardson, o un Berlage; y diríase que la tradición central de la arquitectura moderna proviene del conflicto personal que esos individuos experimentaron entre la autoridad del aprendizaje y la de la razón. La obediencia a la naturaleza de los materiales, a las leyes de la estructura, consagrada por los teóricos del neogótico y reconocible en cualquier lugar en los productos de la ingeniería contemporánea, parecía ofrecer una alternativa a los efectos pintorescos puramente casuales y, desde dentro de ese andamiaje, creíase que podía llegar a generarse una arquitectura de significación objetiva. De ese modo los arquitectos de esa escuela experimentaron claramente una inevitable tensión entre la educación pictórica y las exigencias más puramente intelectuales impuestas por el idealismo estructural; y, por haber sido educados en el método pictórico pero insistiendo, como insistían, en una arquitectura regulada por leyes no visuales, encontramos que sus formas llevan frecuentemente la impronta del terreno de batalla del que habían emergido.

La otra tendencia, aparentemente, no debe nada a esta dialéctica; pero, preocupada igualmente por una solución racional al punto muerto a que se había llegado a mediados del siglo diecinueve, encuentra su ideal arquitectónico en la atracción física. Desprovistos tanto del consistente vigor de la anterior escuela, como de sus estrechos prejuicios, los arquitectos de esta segunda escuela contemplan las perspectivas de la historia desde un punto de vista liberal, ansiosos por coordinar las sugerencias que puedan surgir. Así, de un análisis de la función surgió una disciplina del plano; y de las impresiones de un examen visual, la investigación de la composición arquitectónica que tanto juego dio. Sin adherirse a ninguna fórmula concreta de recuperación, esta segunda escuela evidencia una voluntad de combinar los motivos de distintos estilos y, en la amalgama resultante, éstos aparecen como características «parlantes» de la composición y no en función de algún significado especial que pudieran poseer por sí mismos. De este modo encontramos que Norman Shaw logra sustentar efectos de volumen del gótico tardío con detalles procedentes de la escuela de Wren; y, cuando la arquitectura es valorada principalmente como fuente de estímulo visual, su principal preocupación estribará, obviamente, en los grandes efectos de movimiento, volumen, silueta y relación.

Ninguna de estas dos escuelas puede ser considerada totalmente independiente, ni totalmente imposible a las actividades de la otra; pero, mientras una considera que una arquitectura objetivamente enalzada en la estructura y la artesanía es una necesidad emotiva, la otra cree que tal objetividad no es posible y, seguramente, ni siquiera deseable. Para la primera escuela la arquitectura todavía poseía cierta cualidad moral—entre sus fines figuraba impartir la verdad—; para la segunda el significado de la arquitectura era más exclusivamente estético

—su finalidad era transmitir una sensación—. Los arquitectos de esta segunda escuela vieron que las posibilidades de un modo racional estribaban en la expresión del contenido sensual común a todas las fases del arte; y este énfasis les convierte posiblemente en los más típicos de finales del siglo XIX.

La gran distinción de este período, su insistencia en una justificación de la forma puramente física y visual, parece independizar su producción artística de la de todas las épocas precedentes —del renacimiento por su fracaso en la representación de las ideas públicas, de la fase romántica de finales del dieciocho y principios del siglo XIX por su eliminación de todo el sabor literario privado—. Porque, en efecto, aunque en su intención la arquitectura de principios del siglo XIX era pictórica, en la práctica, sobre todo a través de sus exponentes neoclásicos, que han sido considerados con justicia como los legados de la tradición renacentista, heredó buena parte del anterior pensamiento académico. Sin embargo en lo que respecta a finales del siglo XIX, el Renacimiento ya no es una fuerza positiva sino un hecho histórico; y es, precisamente, debido a la ausencia de la tradición teórica del Renacimiento, que daba énfasis a valores no puramente visuales, que las producciones académicas de esa época son distinguidas con claridad.

Del mismo modo como el Renacimiento, en oposición a los siglos XVIII y XIX, concibe la naturaleza como la forma ideal de cualquier especie, como un absoluto matemático y platónico a cuyo triunfo absoluto sobre la materia debe colabar el arte; también, en la pintura, busca una infalibilidad de forma. La perspectiva científica reduce la realidad externa a un orden matemático y, en la medida en que pueden ser incluidas en este esquema, las propiedades «accidentales» del mundo físico adquieren significado. En consecuencia el proceso artístico no es la reproducción impresionista de la cosa vista, sino más bien la conformación de la observación según una idea filosófica; en la arquitectura renacentista, imaginación y sentidos funcionan dentro de un esquema que se corresponde. La proporción se convierte en resultado de la deducción científica y la forma (que según esos medios aparece como un aspecto visual del conocimiento que tipifica una condición moral) adquiere el derecho a existir independientemente, separada del placer sensorial que pueda provocar.

Hasta finales del siglo XVIII, con la filosofía empírica de la Ilustración, no aparece su corolario: una visión de la arquitectura directamente pictórica y su valoración en función del impacto producido a los ojos. Cuando Hume pudo decir que «todo conocimiento posible no es sino un tipo de sensación», las posibilidades de un orden intelectual parecieron derruirse; y cuando añadió que «la belleza no es una cualidad de las cosas en sí», sino que «existe meramente en la mente que las contempla y cada mente percibe una belleza diferente», el empirismo, a través de la emancipación de los sentidos, estaba proporcionando el estímulo y la defensa de la libertad total preconizada por el siglo XIX. El eclecticismismo y la sensibilidad individual aparecieron como productos secundarios necesarios y la libertad personal fue instaurada en el mundo de las formas con la misma efectividad con que, en 1789, lo fue en el mundo político. Pero, de igual modo como el ancien régime aún sobrevivió políticamente, los románticos continuaron

vendo indirectamente según el valor asociativo de sus formas, y el «realismo» de finales del diecinueve no regularizó la situación hasta que el furor del movimiento romántico se hubo agotado.

A partir de mediados del diecinueve, quizá porque el liberalismo y el romanticismo ya no estaban en pie ni constituían una coalición revolucionaria, el celo moral que había impregnado su programa común se va haciendo más y más raro: en cualquier actividad la tendencia parece dirigirse más bien a sistematizar la experiencia romántica, a extraer fórmulas «científicas» de sus entusiasmos subjetivos. Así, en arquitectura, las formas románticas y sus sensoriales implicaciones van quedando progresivamente codificadas y, mientras la fase anterior había sido sensible a los matices literarios y arqueológicos, esta última descarta este tipo de sugerencias. Surge ahora una investigación ecléctica sobre los elementos y principios de la arquitectura, investigación que se diferencia de los análisis de los teóricos renacentistas por sus puntos de referencia exclusivamente funcionales y visuales.

El desarrollo de la idea de la composición arquitectónica puede ser citado como ejemplo típico de estas generalizaciones. Durante el renacimiento, la noción de composición arquitectónica jamás fue algo aislado y, aunque un Reynolds o un Soane se mantuvieron abiertos a las posibilidades escénicas de la arquitectura, la composición arquitectónica no tiene un papel muy importante en sus teorías. La aparición de una literatura sobre el tema es un hecho relativamente reciente y, en cuanto representación de la coordinación de un punto de vista subjetivo, parece ser una idea característica de finales del siglo XIX.

A pesar de su conocido antagonismo hacia los exponentes de la teoría de finales del XIX, los arquitectos modernos todavía no han aclarado cuál es su relación con esas ideas; y aunque esas ideas ahora acostumbran a recibir el nombre de académicas, lo cierto es que no han sido substituidas efectivamente por otras, aunque los arquitectos modernos expresen su decidida, pero vaga, hostilidad hacia ellas. «Moi je dis oui, l'académie dit non», escribió Le Corbusier en un dibujo y, dentro del mismo espíritu, se han introducido argumentos funcionales, mecánicos, matemáticos y sociológicos de todo tipo para proporcionar contrairritantes. Sin embargo una mera reacción ante un sistema de ideas es insuficiente para erradicar ese sistema; y es más que probable que, en el sentido de proporcionar una matriz, las actitudes que prevalecieron a finales del siglo XIX hayan servido históricamente para promover la evolución del movimiento moderno.

Un defecto de la concepción pictórica, que tiene en cuenta principalmente masas y relaciones en sus efectos sobre la retina, es que el objeto y sus detalles sufren, con frecuencia, una devaluación. El objeto, sometido exclusivamente a las leyes de la sensación humana, es visto de un modo impresionista y su verdadera substancia, material o formal, queda sin revelar. Se trata de un defecto del eclecticismismo universalizado que inevitablemente conlleva la imposibilidad de aprehender a un tiempo la personalidad histórica e individual. Sus teorizadores perciben un común denominador visual de la forma pero se ven imposibilitados

libertad del posito

de pasar a distinciones de contenido no-visuales; y así, poco predispuestos a permitir la individualidad interna de distintos estilos, pero afirmando el ideal de la reminiscencia estilística, el academicismo de finales del XIX destruye la lógica del proceso histórico sin dejar de insistir en la validez del precepto histórico.

Mediante la absoluta tolerancia la historia queda neutralizada y los reducidos efectos del método ecléctico quedan racionalizados a fin de apoyar una investigación más abstracta de las propiedades sensoriales de masa y proporción. De este modo, mediante una acción casi negativa, se obtiene un poderosísimo disolvente del revivalismo, y en círculos avanzados, ya a principios del siglo XX, con la destrucción de la identidad del pasado y los motivos revivalistas reducidos a mera sugerencia, entra en circulación una teoría sistemática, elaborada a partir de los efectos de la arquitectura sobre la mirada.

El Art Nouveau y las escuelas más expresionistas de la arquitectura contemporánea podrían quedar asociadas a esta noción; y, en su impacto primariamente sensorial, los bocetos de Mendelsóhn que representan estudios cinematográficos, edificios sagrados, observatorios y fábricas de carrocerías automovilísticas,⁷ pueden ser considerados como lógica conclusión de la noción de arquitectura como composición pictórica. Dentro de los términos de esta tradición parece probable que los arquitectos más avanzados dentro de la tradición estructural empezasen a interpretar las sugerencias formales de los «estilos» y, por ejemplo, en la monografía de Philip Johnson, queda claramente demostrada la dependencia parcial de los primeros dibujos de Mies van der Rohe respecto a las obras de Schinkel. Y, si los esquemas de Gropius han sugerido una influencia de las mismas fuentes, debe advertirse que esta admiración por el neoclasicismo a principios de siglo no fue exclusiva del movimiento moderno, pues son muchos los emporios comerciales y los monumentos domésticos que revelan idéntica afinidad. En esos edificios, aunque se adivinan intentos por destacar los detalles clásicos, la escala necesariamente mayor o su función más elaborada lleva bien hacia una inflación o hacia unas sugerencias demasiado discretas y los éxitos más destacados parecen haberse producido cuando lo reproducido fueron el volumen, el contorno, o sea los elementos compositivos.

El barroco eduardiano, de hecho, ofrece ejemplos admirables de la pupila impresionista concentrada en los residuos de la tradición clásica; pero, fuera de estos límites estrictamente académicos, encontramos arquitectos que trabajaron dentro de la tradición estructural y cuyo punto de vista también continuó siendo manifiestamente impresionista. Así, por ejemplo, en el primer Gropius, una norma compositiva derivada a grandes rasgos del neo-clasicismo se ve activamente equilibrada gracias a los atisbos de la estructura mecanizada.

Los edificios de principios de siglo que con razón consideramos pertenecientes al movimiento moderno pueden ser comprendidos si tenemos en cuenta que surgen de esa antítesis entre los recién clarificados conceptos de visión y estructura. De otro modo resultaría difícil explicar las diferencias estilísticas que separan las obras de esos años de las que aparecieron en los años

An Intellect and Ornamentation

veinte. Los edificios de Perret, Behrens, Adolf Loos, por citar sólo arquitectos mencionados por (Nikolaus Pevsner) en su libro *Pioneros del diseño moderno*, no son ingenuistas, ni primitivos y, evidentemente, anuncian ya la evolución posterior. Pero si comparamos, por ejemplo, la casa Steiner de Adolf Loos en Viena, de 1910 (fotografía 21), con cualquier edificio típico de los años veinte, es evidente que en ella se encuentran diferencias de ideal formal que no pueden ser convincentemente explicadas por la nacionalidad del arquitecto, por su temperamento, ni por las innovaciones técnicas o el desarrollo de la idea.

Loos, con sus fanáticos ataques contra toda ornamentación, puede ser considerado, en cierto modo, como uno de los primeros en manifestar tendencias manieristas; de todos modos, si permitiémos que se eliminen ciertos detalles extraños y aceptamos su refinamiento mecánico, esta vivienda, con su extraordinaria severidad y su «descarado contraste entre el centro hundido y las alas salidas, la línea continua del techo, y las pequeñas aberturas del ático»,⁸ incluso con sus ventanas apaisadas, no se halla tan alejada de los tipos de edificios neoclásicos más desnudos, como los proyectados por Ledoux. Podría ser valorada, sin ninguna injusticia, siguiendo los criterios pictóricos que hemos venido discutiendo y, aunque un académico de finales del siglo XIX no se hubiese sentido entusiasmado contemplando su fachada, no hay nada en ella contra lo que hubiese podido formular objeción teórica alguna.

Esto no ocurre, sin embargo, con la casita de La Chaux-de-Fonds.

Una obra de arte vive según las leyes de la mente, y es evidente que siempre debe existir alguna forma de abstracción que sirva de base a cualquier logro artístico; pero también es evidente que, por encima de este mínimo, una obra debe poseer esas cualidades específicamente cerebrales a las cuales se puede aplicar con toda propiedad el término «abstractas» y es en este sentido que comúnmente se ha empleado en la definición del cubismo y de otras escuelas pictóricas posteriores. El experimento cubista — que ahora puede ser entendido no como una ruptura caprichosa con la tradición, sino como el desarrollo necesario de una situación existente — es el acontecimiento artístico más sorprendente de los inicios del siglo veinte. Su influencia, y la de la pintura abstracta en general, sobre el moderno movimiento arquitectónico ha sido subrayada en numerosas ocasiones y sus consecuencias son evidentes: simplificación e intersección, plano como opuesto a masa, ejecución de formas geométricas y prismas; en definitiva toda la manera del movimiento moderno durante los años veinte. Pero también resulta manifiesto que, aunque trabaje con un medio visual, el arte abstracto de hoy no trabaja con intenciones puramente visuales. La abstracción presupone un orden mental del cual se proclama representante.

En este punto es importante distinguir entre el proceso de abstracción en el renacimiento y en la actualidad. La abstracción que se producía en el arte renacentista hacía referencia a un mundo de formas ideales, afirmaba que lo

28/11/2008
que el artista creía era la verdad objetiva, y tipificaba lo que consideraba como trabajos científicos del universo. En el arte contemporáneo la abstracción hace referencia a un mundo de sensaciones personales y, en última instancia, sólo tipifica los trabajos privados de la mente del artista.

De este modo vemos que en ambos casos existe cierto recelo a expresar las formas manifiestas del mundo exterior; pero en un caso ese recelo se halla ligado a un mundo de simbolismo público, y en el otro a un mundo de simbolismo privado. Que el simbolismo privado pueda llegar a constituir la base del arte es, evidentemente, un punto de vista procedente de las actitudes subjetivas heredadas del romanticismo. Por eso mientras que, por un lado, la pintura contemporánea, al abandonar el programa impresionista, niega el valor de los esquemas sensoriales que se habían ido desarrollando a partir del siglo XVIII, por otro afirma una actitud derivada de fuentes que le están próximamente emparentadas.

Esta reacción frente a la sensación, a un tiempo positiva y negativa, es tan característica de las manifestaciones de nuestro tiempo como lo es de ciertas obras del siglo XVI; y la analogía del desarrollo en la pintura también puede ser aplicado a la arquitectura. En este sentido podemos ver lo características que son las reacciones de Le Corbusier ante la atmósfera intelectual de 1900. Su *Oeuvre complète* es una producción tan desarrollada y tan teóricamente estructurada como cualquiera de los grandes tratados arquitectónicos del siglo XVI y la parte publicada de sus escritos constituye, probablemente, la formulación más fértil, sugestiva y exacta aparecida desde entonces. En una obra de tales dimensiones las contradicciones son inevitables y además de dominio público. Pero no son estas contradicciones lo que requiere una exposición; sino más bien aquellas otras contradicciones más específicas que brotan en contacto con las premisas pictóricas, racionalistas y universalizadas de principios de siglo.

Al postular, mediante la abstracción, un orden mental, Le Corbusier discrepa inmediatamente de la teoría de un sentido de la percepción racionalizado, teoría que era corriente en 1900; y, aunque disgustado con la apabullante menez de la práctica de las Bellas Artes, no puede evitar heredar toda su concepción racionalista en relación con los «estilos». Las notas de viaje de sus libros de apuntes de estudiante representan un principio ecléctico que la institución académica hubiera aprobado plenamente. En ellos se encuentra una delicada falta de distinción que sólo podía ser tolerada por el liberalismo decimonónico y, aunque cada ejemplo es experimentado con la pasión de un descubrimiento personal, continúa constituyendo el característico programa teórico de su época. La plazaleta veneciana, los *Monuments Érigés à la Gloire de Louis XV* de Patte, el foro de Pompeya y los templos de la Acrópolis, le ofrecen el material para deducir las bases del espacio cívico; sus impresiones de Estambul, París, Roma, Pisa y los templos de Angkor Wat, se apretujan junto a las notas extraídas de las láminas de *Androuet du Cerceau*; ninguna otra época histórica que no fuese el fin de siglo decimonónico hubiera sido capaz de reunir con una falta de discriminación tan esplendorosa una variedad tan amplia.

Leyendo, sin embargo, *Towards a New Architecture* de vez en cuando, y procurando no dejarnos encandilar por la persuasión de su retórica, veremos que existe un dilema evidente: la incapacidad de definir una actitud frente a la sensación. Constantemente se otorga un valor absoluto a las matemáticas, que resultan «seguras y ciertas», y se establece un orden que viene a ser un concepto intelectual afirmador de verdades universales y reconfortantes. A pesar de todo quizá ya la palabra «reconfortante» implique cierta involucración de los sentidos, y es evidente que cubos, esferas, cilindros, conos y sus derivados gozan cada vez de mayor demanda como objetos que gobiernan la apreciación sensorial y la intensifican. En cierto momento la arquitectura llega a ser «el arte por antonomasia, el que logra un estado de grandezza platónica»; pero luego se pone de manifiesto que ese estado, lejos de ser inmutable y eterno, es una excitación subsidiaria de la percepción personal del «juego magistral, correcto y magnífico de las masas agrupadas bajo la luz». Por eso el lector jamás puede saber a qué concepto de rectitud se refiere la palabra «correcto». ¿Es la idea separada del objeto, aunque infusora de él, la que es «correcta» (teoría renacentista)? ¿O se trata, más bien, de un atributo visual del mismo objeto (teoría de 1900)? Dar una definición es poco menos que imposible.

Naturalmente las matemáticas y la geometría no son los únicos patrones que Le Corbusier blande contra la teoría de las Bellas Artes y de 1900. *Towards a New Architecture* propone programas de realismo social, por medio de los cuales la arquitectura, generada por la función, la estructura o la técnica, ha de adquirir una significación objetiva que simbolice los procesos intrínsecos a la sociedad. Pero también resulta evidente que, debido a una acechante indecisión, el «realismo» esencial de esos programas no puede ser transformado en un sistema de simbolismo público y que el intento de establecer un orden objetivo parece predestinado a trocarse en una inversión del esteticismo que tanto se había deplorado de partida. Es decir: los símbolos matemáticos o mecánicos de una realidad externa en cuanto son exhibidos se ven absorbidos por la reacción sensual más desarrollada que provocan y la abstracción, lejos de promover la comprensión pública, parece refrendar la intensificación de la significación privada.

Este espectáculo de autodivisión no es peculiar de Le Corbusier. Es un dilema que, en distintos grados, parece compartir todo el Movimiento Moderno; y, en él, el clima mental del siglo XVI encuentra su paralelo más prístino en el momento actual. Las causas estilísticas internas que explican el manierismo del siglo XVI parecen residir principalmente en la imposibilidad de mantener el equilibrio mavestático entre claridad y drama que había marcado el estilo maduro de Bramante; de todos modos también hallamos representados factores externos de escisión y el progreso arquitectónico del manierismo viene determinado, en gran medida, por los conflictos religiosos y políticos que devastaron la Europa de la época. La Reforma y la Contrarreforma, con su énfasis en los valores religiosos, se oponía a los valores del humanismo; las amenazas al papado y el cisma europeo que la misma Reforma provocó; el consiguiente aumento de la influencia española en Italia; todos estos factores representan y contribuyen a la perturbación

intelectual y emocional de la época. Y si en el siglo XVI el manierismo era el índice visual de una aguda crisis espiritual y política, la repetición de tales estados en la actualidad no debería sorprendernos; ni se hace necesario indicar los conflictos que se corresponden con aquéllos.

Dentro de un contexto arquitectónico la teoría de 1900 puede ser interpretada como reflejo del tolerante liberalismo de aquella época y, desde nuestra incapacidad por definir nuestra actitud ante él, podemos observar ese desprecio que a menudo sentimos hacia las simplificaciones excesivamente fáciles de los liberales decimonónicos. El estilo liberal es esencialmente ecléctico; y fue el eclecticismos el que creó ese producto tan característico: el observador distante y sofisticado. Una personalidad de enorme y casi mítica benevolencia y buena voluntad, éste es el tipo de individuo que parece haber estado pidiendo a voces el movimiento moderno. La *Ville radieuse* existe para ser disfrutada por él; pero esa ciudad contiene también una sociedad en la que parece que esa observación distante no podrá, lógicamente, ocupar ningún lugar.

Evidentemente es a partir de conflictos de este tipo que deriva el drama de la arquitectura de Le Corbusier; y, aunque la vivienda de La Chaux-de-Fonds puede ser presentada como el primer paso en ese proceso de inversión, tal vez fuese más oportuno volver a la distinción entre el movimiento antes de 1914 y el movimiento moderno en los años veinte.

En su libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, Siegfried Giedion hace una comparación entre el edificio de la Bauhaus de Gropius, de 1926, y una cabeza cubista de Picasso, *L'Arlésienne*, de 1911-1912 (fotografías 66 y 67); y de ella deduce un postulado cuya atracción no puede ser ignorada. En la Bauhaus «las extensas zonas transparentes, al desmaterializar las esquinas, permiten el tipo de suspendida relación entre los planos y esa especie de superposición que encontramos en la pintura contemporánea». Pero, si como ya se ha dicho el programa del cubismo no es exclusivamente visual, ¿debemos asumir que esas obras, además de su similitud formal, están animadas por una más profunda similitud de contenido? De ser así, estaríamos obligados a admitir que los fines de Gropius son parcialmente independientes de su justificación visual; de lo contrario, lo que deberíamos deducir es que o bien la comparación es superficial, o bien Gropius no entendió a fondo el significado del cubismo; y, de ambas posibilidades, la primera es la que a buen seguro debe contar con nuestro apoyo.

Las bases del sistema de Gropius parecen estar formadas por una manifiesta falta de interés por la experimentación formal y por la creencia en la posibilidad de extraer un «trismo» arquitectónico de la aplicación de las técnicas racionales a las exigencias de la sociedad. Sin embargo, la comparación de Giedion entre la Bauhaus y la cabeza de Picasso muestra que en la obra de Gropius de 1926 la abstracción no ha sido enteramente negada; e indiscutiblemente ese elemento «abstracto» es el que separa con mayor claridad la Bauhaus de las producciones anteriores a la Primera Guerra Mundial.

Además del edificio de Gropius para la fábrica Ahlfeld, el edificio para la exposición Deutsche Werkbund, en 1914, representa uno de los intentos más autoconscientes de la pugna por extraer un sentimiento arquitectónico del esqueleto estructural de un edificio. Los específicos efectos arquitectónicos del pasado contribuyen muy levemente y el detalle se ve reducido a la más simple de las formas geométricas; pero, aunque en ese edificio la masa se halla contraindicada hasta límites increíbles, no parece existir en él una ruptura decisiva con los ideales pictóricos de los años del fin de siglo. El motivo de las famosas escaleras, elementos cilíndricos de esquinas que aparecen como enrollándose a las fachadas llanas, o irrumpiendo a través de ellas, puede encontrar antecedentes en la arquitectura académica anterior; y, aunque los volúmenes transparentes del edificio representan la suprema afirmación del idealismo mecanicista, en sí mismos no contienen ningún elemento que parezca contradecir la teoría académica en vigor por aquel entonces. El famoso elemento de espacio-tiempo no figura en ese edificio y, a diferencia de la Bauhaus, toda su complejidad puede ser captada desde un par de posiciones.

Incluso en fecha tan tardía como 1923, el experimento de la Haus am Horn, en Weimar (fotografía 22), una simple composición de masas geométricas, todavía puede ser interpretada en esos mismos términos; e incluso se podría defender su paralelismo con un monumento neoclásico: la casita del jardín de Goethe.²⁰ Pero ya en el mismo año ciertos esquemas de la Bauhaus —especialmente los de Farkas Molnar (fotografía 23)— sugieren el tratamiento que ha pasado a ser considerado como característico de la arquitectura moderna. En ellos advertimos el abandono de la idea de masa que es sustituida por la de plano, y un énfasis en la prismaticidad del cubo. Pero hay también un ataque al cubo, ataque que al turbar la coherencia de su volumen interno intensifica nuestra apreciación de sus cualidades llanas y geométricas. Todos estos son proyectos que aparecen como completas ilustraciones del concepto giedioniano de espacio-tiempo gracias al cual la Bauhaus se ha hecho tan mercedemente famosa. Son composiciones que la vista «no puede captar... a primer golpe de vista»; en las cuales «es preciso ver todos los lados, mirar... tanto desde arriba como desde abajo».²¹

Aun así, la idea del movimiento físico para contemplar un edificio no es, en sí misma, ninguna novedad y, si constituía uno de los medios típicamente barrocos de observar la elevación y caída de las masas, todavía es más evidente en los esquemas irregulares del romanticismo. Aun así, y dejando ahora de lado composiciones simétricas como las de Blenheim, lo más corriente es encontramos siempre con un único elemento dominante. Vista desde la distancia y la atmósfera, la interrelación de las masas dispuestas libremente se combina como un todo pictórico. Es evidente que, aunque las limitaciones intelectuales no tienen nada que ver con la megalomanía de un Fonthill, las limitaciones de la pupila, de la visión humana, son tenidas en cuenta escrupulosamente.

En la Bauhaus, sin embargo, mientras registramos mentalmente nuestra apreciación del plano y la estructura, la mirada tiene que enfrentarse con el

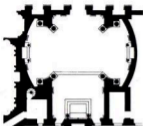
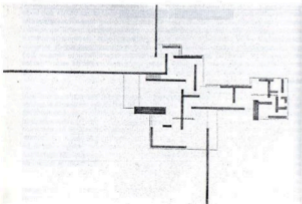


Fig. 3. Planta de la Capilla Sforza, Santa Maria la Mayor, Roma [Michelangelo Buonarroti, terminada en 1573].

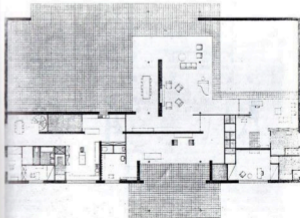
Fig. 4. Proyecto de la Brick Country House [Ludwig Mies van der Rohe, 1923].



perturbador problema del impacto que producen simultáneamente diversos elementos muy separados entre sí. El elemento central, dominante, desaparece, de modo que los elementos subsidiarios no pueden tener un papel de apoyo y, en un estado de autonomía visual, se encuentran dispuestos alrededor del vacío del puente central que no nos proporciona ni una explicación visual de los mismos como esquema consistente ni permite que asuman su independencia como unidades separadas (fotografía 24). En otras palabras, al desautorizarse un foco único, la función de la mirada se amplía; y, señalando este aspecto, no estará de más sugerir que el papel de ese puente —como núcleo fundamental de la concepción y en cuanto negación de la función visual del elemento central— está estrechamente relacionado con el panel en blanco de la *Chaux-de-Fonds*. Ese puente es, de modo muy parecido, causa y consecuencia de perturbaciones periféricas y es significativo que la Bauhaus sólo llegue a ser inteligible para la mirada desde un ángulo no visual, desde la «abstracta» panorámica aérea (fotografía 25).

Inteligibilidad

Fig. 5. Proyecto de la Casa Hubbe, Magdeburg [Mies van der Rohe, 1935].



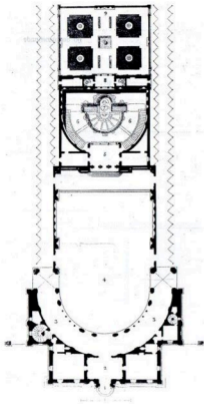


Fig. 6. Plano de Villa Giulia, Roma (Jacopo Barozzi da Vignola y Bartolomeo Ammannati, 1552).

El elemento de deleite de la arquitectura moderna parece residir principalmente no en el hecho de proporcionar un placer inmediato a la vista, sino en la idea de turbarla. Dentro de los límites de un complejo de planificada oscuridad estrictamente concebido se presenta una intensa precisión o una exagerada rusticidad de detalle; y se ofrece un esquema laberíntico que frustra la vista al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos sólo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción.

El manierismo del siglo XVI se halla caracterizado por ambigüedades muy similares; a guisa de ejemplo, puede mencionarse la deliberada e irresoluble complejidad espacial que ofrece la capilla Sforza de Miguel Ángel (Fig. 3) y el proyecto de 1923 de la Brick Country House de Mies van der Rohe (Fig. 4).

En la capilla Sforza, Miguel Ángel, trabajando según la tradición del edificio centralizado, establece un espacio aparentemente centralizado pero, dentro de estos límites, hace todos los esfuerzos posibles por destruir el foco que ese espacio exige. El espacio central, invadido por columnas situadas sobre la diagonal, sustentado por ábsides de una forma definida pero incompleta, se ve completado no por una cúpula sino por una bóveda en forma de globo y, con ese espacio surcado por las distintas fuerzas en conflicto y comprometido en activa competición con la zona del altar, el resultado no es tanto una armonía ideal, cuanto una bien planificada distracción.

En la Brick Country House podemos observar análogos desarrollos. Se trata de una casa sin conclusión ni foco; y, aunque en ella Mies no opera dentro de la tradición del edificio centralizado, sino según el plano irregular y libremente dispuesto de los románticos, la desintegración del prototipo es tan completa como en Miguel Ángel. En ambos casos las formas son precisas, los volúmenes competitivos e indefinidos; pero, aunque en ambos casos el ideal parece ser un efecto de estudiada incoherencia, en Miguel Ángel el empleo de un orden compuesto y de sus accesorios brinda una formulación de legibilidad convencional; en Mies, sin embargo, no existe ningún material que pueda ser reconocido directamente. Los medios empleados por Mies son cada vez menos y menos públicos y, en él, la intrincada claridad de sus intenciones se registra, principalmente, en la abstracción privada del plano.

Correspondencias similares se hallarían también en esquemas tan diametralmente opuestos como el proyecto de Mies de 1935 para la Hubbe House en Magdeburg (Fig. 5) y la Villa Giulia de Vignola y Ammannati (Fig. 6); y aunque en ninguno de ambos casos se da la exagerada complejidad de los últimos dos ejemplos, ambos se desarrollan dentro de los límites de un patio estrictamente definido, y en ninguno hallamos elementos claramente separados ni se permite un pausado desarrollo del espacio. La distribución general de la Villa Giulia es axial, acentuando el hemiciclo de su *corps de logis*, pero la función unificante del eje apenas tiene forma de revelarse. En cuanto entidad organizativa, se ve constantemente interrumpida por pantallas de luz y pequeños cambios de nivel que son suficientes para crear una ambigüedad sin hacer que sus causas sean dema-

Tanto a la mano como otro obra de artista

siado obvias. En la Hubbe House, Mies impone un edificio en forma de T a su patio; pero, al igual que el eje de Villa Giulia, su papel es pasivo. Se halla subordinado, y a la vez en contradicción, con la rígida organización de la pared envolvente; y, mientras que la idea del edificio en forma de T sugiere una forma geométrica, las consecuencias puramente lógicas de ella son cuidadosamente evitadas mediante el indescriptible avance e intersección de planos. De este modo vemos que, en ambos esquemas, composiciones precisas de claridad aparentemente innegable ofrecen una satisfacción primariamente intelectual dentro de la cual parece que no se desea ni se espere que ninguno de los elementos llegue a estar visualmente completo.

Las disposiciones espaciales actuales son las que con mayor enjundia pueden compararse a las del siglo XVI aunque, en la distribución de las fachadas, los paralelismos manieristas son más difíciles de encontrar y menos interesantes. El arquitecto manierista, trabajando dentro del sistema clásico, invierte la lógica natural de la función (estructural) que debiera implicar; la arquitectura moderna, por su parte, no hace ninguna referencia explícita al sistema clásico. En términos más generales, el arquitecto manierista trabaja en favor de un énfasis anonadante, en favor de la eliminación visual de la masa, en favor de la explotación o de la negación de las ideas de carga o de aparente estabilidad. Explota elementos de la fachada que son contradictorios, emplea formas rectilíneas de gran dureza y subraya un tipo de movimiento detenido; y, aunque muchas de estas tendencias también sean rasgos característicos de las superficies verticales de la arquitectura contemporánea, la comparación entre ambas es, posiblemente, más una comparación superficial que no un orden claramente demostrable.

A pesar de todo en la actualidad es fácil detectar una elección de superficies, texturas y detalles, que forma parte de los fines típicos del manierismo. La superficie de la pared manierista es primitiva o extraordinariamente sofisticada y a menudo encontramos una rusticidad brutalmente descarta en combinación con un exceso de tenue delicadeza. En este sentido tal vez resulte frívolo comparar el preciosismo de los diseños inquietamente modelados y acunados por Serlio con nuestros desperdicios distribuidos al azar; pero la frígida arquitectura que aparece como telón de fondo en muchos de los retratos de Bronzino se ve igualada, sin duda, por muchos de los fríos interiores de nuestra época y la delicadeza lineal de muchos detalles contemporáneos tiene evidentemente su equivalente en el siglo XVI.

Otro artilugio manierista, la discordancia entre elementos de distinta escala situados en inmediata yuxtaposición, nos ofrece un paralelismo más valioso. Nos es familiar en las puertas de entrada ejecutadas a gran escala y lo vemos empleado por igual en los ábsides de San Pedro de Miguel Ángel (fotografía 26) y, con elementos distintos, en la Cité de Refuge de Le Corbusier (fotografía 27). En los ábsides de San Pedro alternan los salientes grandes y pequeños, que sacan el mayor partido y elegancia del movimiento de masas y de la dramática definición del plano. Se logra, así, una perfección fuera de lo común; y al lado mismo de los grandes vacíos de ventanas y nichos en los grandes ábsides, encontramos la vio-

lenta discordancia de nichos más pequeños y de distinta forma que parecen quedar aplastados, aunque no borrados, por los espacios intercolumnares menores.

El Manierismo dentro de (post) modernismo

Al comparar los ábsides de San Pedro con el edificio de la Salvation Army tal vez estemos midiendo realmente la producción de nuestros tiempos. En el edificio de la Salvation Army, y en una composición de agresiva y profunda sofisticación, los elementos plásticos de una escala mayor se doblan sobre las regulaciones, comparativamente menores, de la pared acristalada. Aquí vemos afirmada de nuevo la completa identidad de objetos discordantes y, como en San Pedro, en ese capricho intrincado y monumental, el ojo no encuentra descanso ni satisfacción que no esté preñada de ambigüedad. La turbación es total y sí, en esa concepción mecanizada, no hay nada que reemplace la poesía puramente humana de la organización del siglo XVI, existe, sin embargo, una brutal delicadeza que hace comprensibles los elogios de Le Corbusier a Miguel Ángel y San Pedro, en donde se «agrupa en un todo las formas cuadradas, el tambor y la cúpula», y cuyas «molduras son de carácter intensamente apasionado, áspero y patético».¹²

La calidad de esta apreciación va más allá de los aspectos meramente externos de las apariencias. Incluso en su elección de los adjetivos Le Corbusier involucra al observador en un plano que no es el de la discriminación visual y, aunque tal discriminación pueda ayudar a evaluar el manierismo y la arquitectura moderna, ninguno de los dos puede ser entendido únicamente según los paradigmas de la mirada. En San Pedro, tal como lo concibió Miguel Ángel, Le Corbusier encuentra realizada «una pasión, una inteligencia por encima de la normal, es el eterno Sí», un esquema inacabable que se halla más allá de los límites de cualquier época. Pero, desde luego, no es casual que lo que le mueva más profundamente sea el exceso y el conflicto manierista de ese edificio. Y cabe suponer que tampoco es accidental que esa capacidad de un arquitecto moderno por percibir los detalles estrictamente incompatibles coincida tan estrechamente con los inicios de las investigaciones sobre los mismos por parte de los historiadores del arte.

Para Burchhardt, en el siglo XIX, el Ricetto de la Laurenziana de Miguel Ángel, que incorpora algunos de sus primeros experimentos manieristas, era «evidentemente una broma del gran maestro». Pero, para las generaciones posteriores, la broma ya no es tan evidente y; aunque durante algún tiempo fue simplemente tildado de ejemplo de protobarroco en el siglo XVI, a partir de los años veinte se ha visto en él la curiosa reproducción de los modelos de perturbación contemporáneos. Es en ese momento cuando la mirada da un salto decisivo que le permite, ante la necesidad de una ambigüedad visual, crearla en las obras contemporáneas y descubrirla en las de épocas anteriores —incluso en obras cuya corrección parecía impecable—. De este modo, aunque hubo tiempos en los que el clasicismo de todo el movimiento renacentista parecía absolutamente nítido, como hubo otros en los que la pupila impresionista de los esguardianos advertía en todas partes las voluptuosas cualidades de su propio barroco, así también el momento actual parece mostrarse especialmente susceptible ante la inquietante violencia del manierismo que sirve para marcar tanto sus propias producciones

como sus admiraciones históricas. Por eso tal vez fuera inevitable que el manierismo fuese precisamente aislado y definido por los historiadores durante esos años veinte, cuando la arquitectura moderna sentía mayor necesidad de efectos especiales invertidos.

Notas

1. En Le Corbusier, *Vers une architecture*, citado por la versión inglesa, Londres, 1927, p. 76: «Esta villa de pequeñas dimensiones, vista en medio de otros edificios erigidos sin regla alguna, produce el efecto de ser más monumental y de otro orden» (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, S. L., Barcelona, 1977).

2. Véase Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*. En la edición de 1619, los paneles que alternan con las ventanas se encuentran en el Libro VII, pp. 15, 23, 25, 27, 29, 33, 43, 45, 53, 151, 159, 187, 221 y 225. El ejemplo en el Libro VII, p. 187, podría ser el origen del esquema de Palladio. Tal vez fuese a través de la influencia de Serlio que este motivo penetró en Francia, en donde la alternancia de las ventanas la encontramos, por ejemplo, en el esquema del Louvre de Lesot.

3. Nikolaus Pevsner, «The Architecture of Mannerism», en *Mint*, 1946. Anthony Blunt, «Mannerism in Architecture», en *R.I.B.A. Journal*, marzo de 1949.

4. David Hume, «Of the Standard of Taste», *Essays Moral, Political and Literary*, Londres, 1898, p. 268.

5. Véase Arnold Whittick, *Eric Mendelsohn*, Londres, 1940.

6. N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, Londres, 1937, p. 192; versión castellana: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972.

7. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Londres, 1927, p. 102.

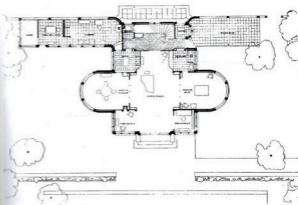
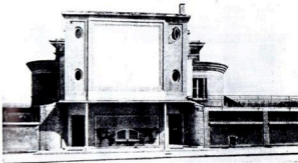
8. *Ibidem*, p. 31.

9. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5.ª ed., Cambridge (Mass.), 1967, p. 495; versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Editorial Científico-Médica, S. A., Barcelona, 1968.

10. Herbert Bayer / Walter e Ilse Gropius, *Bauhaus: 1919-1928*, Nueva York, 1938, p. 65.

11. S. Giedion, p. 497.

12. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, cit., p. 158.



17. Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds [Le Corbusier, 1916].

18. Plano de la Villa Schwob.



19. Casa de Palladio (Casa Cogollo), Vicenza (Atribuida a Andrea Palladio, hacia 1572).

20. Casino dello Zuccheri, Florencia (Federigo Zuccheri, 1578).



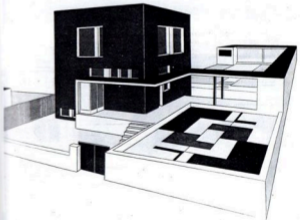
Il Casino ripreso nel 'gusto dello Zuccheri'
Architetto di Federico Zuccheri.



21. Casa Steiner, Viena (Adolf Loos, 1910).



22. Haus am Horn, Weimar (Georg Muche y Adolf Meyer, 1923).



23. Proyecto para El cubo rojo (Farkas Molnar y Adolf Meyer, 1923).



24. Bauhaus, Dessau (Walter Gropius, 1925-1926).

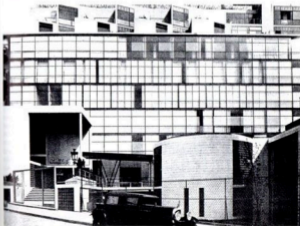


25. Vista aérea de la Bauhaus.



26. Detalle de los ábsides de San Pedro, Roma (Michelangelo Buonarroti, 1546).

27. Fachada de la Cité de Refuge (Edificio de la Salvation Army), París (Le Corbusier, 1932-1933).



Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX*

Las estanterías de cualquier biblioteca de arquitectura representativa de Estados Unidos o Gran Bretaña podrían sugerir que entre 1900 y 1930 el principal interés crítico de la profesión arquitectónica en el mundo de habla inglesa residía en dilucidar los principios de la composición arquitectónica. Es cierto que, durante esos años, se publicó un sorprendente número de obras sobre el tema, y sí, a partir de entonces, son pocos los libros que se han publicado sobre el particular, no es menos cierto que antes de aquellas fechas tampoco se habían publicado muchos.

*Discusión sobre la composición, Composición arquitectónica, Principios de composición arquitectónica,*¹ son títulos familiares y las publicaciones que se mostraban siempre partidarias de modelos críticos estrechamente emparentados tienen, hoy, un sabor de época. La finalidad de libros de este tipo era abiertamente pedagógica y (empleando la palabra en su mejor sentido) sus autores comulgaban evidentemente con un ideal académico. Esos escritores, que compartían un vocabulario crítico común y disfrutaban, al parecer, de una experiencia visual común, no sentían la menor tentación de atacar su presente o su pasado inmediato; y aunque no tenían ninguna conexión interna con el moderno movimiento arquitectónico, no siempre permanecían aislados de los avances contemporáneos, e incluso a veces manifestaron su entusiasmo ante ellos. Aunque no hacían pública gala de su tendencia, ni se hallaban en modo alguno simplemente ligados a actitudes retrospectivas, sentíanse interesados en la supervivencia de ciertos modelos de urbanidad y orden, de ciertas ideas recibidas que, para ellos, eran identificables con la tradición; pero, sobre todo, tal como los títulos de sus libros ejemplifican continuamente, anhelaban extraer de los precedentes históricos y contemporáneos un común denominador formal, la cualidad que llamaban *composición correcta*.

* Escrito en 1953-1954 y publicado por primera vez en *Oppositions* 2, 1974.

Esos libros se encuentran generalmente muy próximos, o en los mismos estantes, que los manifiestos de lo que constituye, específicamente, el movimiento moderno, y que fueron publicados durante los mismos años. Además de las evidentes diferencias de temperatura entre ambos tipos de publicaciones, existen otras diferencias que son dignas de examen. Así, incluso la lectura más precipitada de cualquiera de las declaraciones de los grandes innovadores de los años veinte sugiere que, para figuras como Le Corbusier, Mies van der Rohe y Gropius, la existencia de tales principios de composición —los principios que presuponían los académicos—, no sólo es dudosa sino que se halla totalmente fuera de lugar. Esos arquitectos estaban convencidos de que una auténtica arquitectura sólo podía consistir en la racionalización de hechos objetivos. Podría creerse que para ellos la «composición» era una condescendencia con la mera apariencia, tenía sugerencias de subjetividad, de formalismo, y por más altamente conformados que fuesen sus edificios es innegable que se mostraron unánimes en el momento de negar cualquier veleidad de intención formal. «Nos negamos», escribe Mies, «a reconocer problemas formales; sólo reconocemos problemas de construcción»;² y, aunque esta frase tal vez sólo contenga una intencionalidad polémica, la formulación de tales opiniones basta para indicar un estado mental que a la fuerza tenía que considerar la idea de composición como una idea en descrédito.

Precisamente debido a este tipo de razones las inhibiciones han ido aumentando en lo tocante a una palabra en apariencia tan inofensiva. Por eso se puede observar que, excepto en su sentido esotérico, como referencia a una composición dentro de la tradición postcubista, sólo es empleada con considerables reservas. Algunas veces, indudablemente, es completamente anatematizada; y otras —como por ejemplo cuando Frank Lloyd Wright exclama «la composición ha muerto para que viva la creación»³— parece desvelar ecos de escrúpulos similares que ya fueron experimentados por los críticos y arquitectos del siglo XIX.

«Siempre soy reacio al empleo de la palabra composición», escribe Ruskin; y cuando, como apologista egregio de la cúspide de la época victoriana se vio obligado a emplearla, hizo los posibles por protegerse de cualquier posible equívoco recurriendo a complejas notas a pie de página:

Se ha abusado tanto de la palabra composición, tan inexpresiva en sí misma, que cuando escribí la primera parte de esta obra pensaba emplear en la parte final la palabra «invención» y reservar el término composición para esa falsa composición que puede ser enseñada según unos principios.⁴

Que una palabra pueda producir esas oleadas de condena o de suspicacia ya dice mucho sobre los significados que se le han aplicado; y seguramente la evidencia de esa desconianza semántica tan elaborada puede servir para enfrentarnos a un dilema crítico que se plantea constantemente, un dilema que no fue exclusivo del apogeo decimonónico, sino que subsiste en la actualidad.

Hey en día los libros de composición se encuentran parcialmente, aunque no totalmente, desacreditados y las formulaciones de los innovadores de

los años veinte han sido aceptadas, también parcialmente. De este modo hay un grupo de patrones críticos que sobrevive un tanto desprestigiado, mientras otro grupo todavía no ha alcanzado una definición comprensiva. La arquitectura moderna ha abjurado abiertamente de la composición; pero los libros de composición no prevén ninguna situación en la que su teoría pueda resultar irrelevante. Los libros de composición se muestran juiciosamente desinteresados, católicos, moderados y pragmáticos; los manifiestos clásicos de la arquitectura moderna son parciales, exclusivistas, fogosos y doctrinarios. En último análisis, la arquitectura moderna siempre parece descansar en la convicción que la auténtica forma arquitectónica sólo puede ser engendrada si se reconocen las disciplinas impuestas por la estructura y la función. Pero los autores de los libros de composición creen que esta tesis no compromete para nada sus convicciones. Para ellos no se trata de un axioma de fe, sino más bien de un presupuesto de cierto interés; y no se muestran partidarios de combatirlo y mucho menos de que pase a ser el centro de sus ataques críticos. Para esos teóricos, un edificio verdaderamente significativo no es una organización derivada de disciplinas funcionales y estructurales —aunque éstas también puedan haber jugado un papel. Para ellos un edificio verdaderamente significativo es, en primer lugar, una estructura organizada según los principios de la composición arquitectónica e imbuida de un contenido simbólico que generalmente es descrito como carácter.

Según esa doctrina la presencia de una buena composición y de un carácter apropiado es algo esencial para que el edificio tenga éxito, aunque la presencia de la primera no produce automáticamente el segundo.

El carácter adecuado no acompaña necesariamente a la buena composición... Una fábrica puede mostrar todos los encantos de la arquitectura clásica pero tener aspecto de biblioteca pública. Por otra parte una iglesia puede ser reconocida como tal debido a los elementos que lleva asociados —el campanario y las vidrieras—, pero carecer por completo de cualquier principio de buen diseño. El carácter adecuado y los principios de composición no son sinónimos; y sólo aparecen conjuntamente gracias al esfuerzo consciente del diseñador. Y para que una obra arquitectónica destaque debe contener ambos.⁵

Raras son, o ninguna, las veces que encontramos definido el carácter, pero en general se pretende decir que debe ser, a un tiempo, la impresión de la individualidad artística y la expresión, simbólica o funcional, de la finalidad a la que el edificio está destinado. Sin embargo, a menudo se admite que la presencia del carácter no siempre ha sido un atributo necesario de la arquitectura; y cuando se admite esta formulación, y se observa que actualmente también existen tabúes críticos que hacen referencia a la caracterización, descubrimos una nueva dimensión del problema. Y puesto que ambas palabras han cobrado ahora un tinte un tanto sospechoso para los ortodoxos estrictos, sus sospechas abonan la investigación de una posible relación y las ideas que esa relación implicaría.

Debemos dar por sentado que en el sentido más estricto de la palabra cualquier organización es una composición, sea o no «correcta»; también

es evidente que cualquier edificio tiene carácter, tanto si éste es intencional como si no; pero si debemos aceptar estas definiciones generales de ambos términos tendremos que paralizar cualquier otra investigación, y reacciones como la de Ruskin o Wright a los sentidos específicos de la palabra composición resultan inexplicables, mientras que la expresión del carácter parece representar un interés común a todos los arquitectos de todas las épocas.

Sin embargo, como cabía esperar, la introducción de ambas palabras en el vocabulario crítico de la arquitectura parece ser un logro del siglo XVIII. Lo cierto es que después de 1770 ambas resultan bastante frecuentes, mientras que es inútil buscarlas en textos anteriores a 1700. Ni Alberti, ni Palladio, ni Blondel el viejo —por mencionar tres teóricos de importancia decisiva— no parecen haber considerado que el desarrollo de un tema arquitectónico tuviese nada que ver con la atribución de carácter a la composición. Para ellos el proceso del diseño era un proceso en el sentido que le había dado Vitruvio, un proceso que incluía «invención», «compartición», «distribución», «ordenamiento»; mientras que, por su parte, lo que la segunda mitad del siglo XVIII entendió por «artes de la composición» es lo que los críticos anteriores acostumbraban a describir —con un sentido tal vez algo distinto— como «artes del diseño».

Es posible que, en lengua inglesa, la primera aparición decisiva de la palabra composición sea la que se encuentra en *Lectures on Architecture* [1734], de Robert Morris. «La arquitectura es un arte útil y amplio, basado en la belleza, y los puntos claves de su composición son la proporción o armonía», escribe Morris; y es curioso advertir que, junto a esta idea de la arquitectura «compuesta», ya viene implicado gran parte de lo que después sería denominado carácter, pues la arquitectura «hállase dividida en tres clases, grave, jovial y encantadora» y «están destinadas a adecuarse y encajar con las varias escenas que el arte o la naturaleza proporciona en distintas situaciones». Así mientras:

La campiña abierta requiere una construcción noble y sencilla... Una situación próxima al mar requiere lo mismo, o mejor una cierta rusticidad y primitivismo... Un alegre valle precisa más decoración y ornamento, y si la vista es extensa y si hay algún riachuelo que discurra cercano, lo más apropiado es el orden jónico.⁴

Sin embargo, a pesar del ejemplo de Morris, ni la composición ni el carácter parecen haber gozado de inmediato éxito y hasta finales del siglo XVIII, con figuras como Robert Adam, no se generalizó el uso de la primera. Con Adam la composición se asocia al «movimiento», y en el prefacio a sus *Works in Architecture* se puede ver como relacionada el «movimiento» con la apariencia de una forma diversificada. En su conocida definición:

El movimiento debe expresar la subida y la caída, el avance y la regresión, y las otras variedades de la forma, en las distintas partes de un edificio; de modo que aumente fuertemente el efecto de la composición.

El «movimiento» también sirve para producir «un agradable y diversificado contorno que agrupa y resalta como un cuadro, creando una variedad de luces y sombras que da a la composición un gran espíritu, belleza y efecto».⁵ Trece años más tarde, en su conocido consejo al arquitecto Sir Joshua Reynolds, confirmó con mayor enjundia esos puntos de vista pictóricos. El arquitecto

en ocasiones debiera aprovechar eso que el pintor debe observar constantemente: el empleo de los accidentes, dejándose llevar hacia donde ellos nos conduzcan y mejorándolos, en lugar de buscar siempre un plano regular... Un edificio que se aparta de la regularidad adquiere, de vez en cuando, algo del paisaje...⁶

Con este cambio del énfasis, que pasa de la propia obra arquitectónica al efecto que la obra produce sobre el espectador, el siglo XVIII logró casar una teoría descaradamente académica con una corriente subterránea poderosamente subversiva. Por más significativa que fuese la serie de nuevas ideas que ahora exigían ser expresadas como «composición», todavía en 1806-1809 Sir John Soane, en sus *Royal Academy Lectures*, seguía los modelos académicos establecidos. En sus conferencias Soane aludía brevemente a los «principios de la composición arquitectónica (¿será ésta la primera vez que aparece en inglés el término?); pero para él los árbitros de la forma arquitectónica continuaban siendo los órdenes, y el problema del diseño arquitectónico era un problema de ordenación.

A modo de índice semioficial y tal vez un tanto atrasado de la historia de las ideas, los artículos sobre arquitectura en las primeras ediciones de la *Encyclopedia Britannica* pueden servirnos para ilustrar el cambio en las ideas de la época. Así, en la primera edición [1773], aparece una formulación nada excepcional de la posición académica. La arquitectura, reza, es un arte para el uso y la ornamentación, y el elemento principal de esta última es la columna. No se menciona para nada la «composición», pero sí se dice que la arquitectura, estando gobernada por la proporción, «requiere que se la rijan por regla y compás», es decir, es un arte más geométrico que pictórico, de modo que, una vez distribuidos los elementos necesarios a nuestras conveniencias, el proceso del diseño arquitectónico se convierte, en teoría, en una distribución de columnas.

En las cinco ediciones siguientes se repiten las mismas ideas y no se introduce ningún cambio notable hasta la séptima edición de 1832. En ella, inesperadamente, el artículo se halla precedido de un análisis de los «distintos estilos arquitectónicos», mientras que la sección principal consiste en una discusión de lo que anteriormente se había dado por supuesto. «Los elementos de belleza en la arquitectura». Los problemas específicos de una arquitectura de columnas ya han dejado de tener un interés absorbente y, muy significativamente, han aparecido en su lugar, por fin, «los principios de composición» como disciplina predominante, aunque en esa época, a diferencia de lo que ocurrió a principios de nuestro siglo, se creía que era imposible encontrar un único conjunto de principios. Los métodos de composición, se decía, deben diferir

en los tipos extraordinariamente diversos de arquitectura cuyas tendencias apuntan, en uno, hacia las líneas y formas horizontales y llanas y, en otro, hacia las verticales y enhiestas. Teniendo, pues, en cuenta tal circunstancia deberá tratarse separadamente, ya que las reglas que se aplican al uno son totalmente inaplicables al otro...

Esta expurgación final del academicismo de la *Encyclopedia Britannica* (que casi parece consecuencia indirecta de la Reform Act) no pasó desapercibida. El *Architectural Magazine*, por ejemplo, la aprobó entusiastamente y, efectivamente, la *Encyclopedia* ya no podía posponer por más tiempo su cambio de tono, pues, por entonces, la «legítima» tradición arquitectónica que durante tanto tiempo había apoyado se hallaba, a todas luces, en estado de completa desintegración.

Al parecer fue en los prefacios a las numerosísimas publicaciones de principios del XIX dedicadas a pequeñas casas y grandes villas que se popularizaron las ideas finalmente aceptadas por la *Encyclopedia Britannica*. En los libros de arquitectos como William Atkinson, Robert Lugar, Edmund Aikin, C. A. Busby, J. B. Papworth, Francis Goodwin y P. F. Robinson las palabras «composición», «carácter», «efecto», «interés» y «expresión» se hallan diseminadas con profusión; y cuanto más independizados se hallan de la tradición anglo-palladiana, más propensos son a utilizar ese nuevo vocabulario.⁹

Lugar, por ejemplo, habla de «componer diseños arquitectónicos para moradas», y deja bien sentado que el arquitecto «debería componer frecuentemente con la mirada del pintor». Busby, aunque acepta que «los tres órdenes arquitectónicos más bellos se los debemos a los griegos», cree que «tal como se deduce de la gran similitud de todos sus edificios éstos no se hallaban «excesivamente versados en composición». Aikin descubre que «el contraste y la variedad son la esencia de la belleza arquitectónica», pues son cualidades que otorgan «carácter e interés a cualquier composición»; y nos previene que «al poner en ejecución los diseños de las viviendas modernas» el arquitecto debe evitar cuidadosamente «el contraste de las partes iguales; rechazar el cuadrado y el cubo, y así escapar a la monotonía y la composición adquirirá carácter y expresión». Robinson concibe, desde el principio, el edificio como un cuadro y, siguiendo a sir Uvedale Price, cree que no es posible que «una unión de carácter pueda prevalecer hasta que no se apliquen los principios de la pintura en lo que respecta al embellecimiento de las casas».

De todas estas muestras podemos deducir que la palabra «composición» entró realmente a formar parte del vocabulario arquitectónico inglés como resultado de las innovaciones formales de lo pintoresco, y que se consideró especialmente aplicable a las nuevas organizaciones, libres y asimétricas, que no entraban dentro de las categorías estéticas de la tradición académica. La evolución parecida, si bien no idéntica, de la Europa continental —de la cual no vamos a hablar aquí—, se halló presumiblemente más relacionada con toda la ideología del clasicismo romántico, de modo que la aparición de la idea de carácter fue un aspecto crucial tanto del desarrollo de una como de la otra.

La introducción del concepto de carácter en el vocabulario crítico se acostumbra a hacer derivar de Shaftesbury; pero a excepción de Robert Morris, de quien ya hemos hablado, los arquitectos ingleses también parecen haberse mostrado un tanto remisos en aplicarla a sus finalidades. Emil Kaufmann¹⁰ ha indicado cómo la palabra tomó carta de naturaleza por primera vez dentro de los círculos arquitectónicos franceses; en Inglaterra, sin embargo, como ocurría con su término complementario, la composición, apenas parece haber sido empleada hasta su decisiva aparición hacia los años 1790, en los que, curiosamente, ya parece hallarse firmemente establecida. Repton, por ejemplo, en sus *Sketches and Hints on Landscape Gardening*, distingue entre los distintos caracteres de casas y terrenos y brinda la idea de carácter como congenialidad de talento, algo muy parecido a la interpretación que le había dado Morris sesenta años antes.¹¹

Y esa interpretación del carácter resuena fuertemente cuando, por ejemplo, un John Buonarroti Papworth aconseja, en su *Ornamental Gardening*, que si el emplazamiento de una futura edificación es un llano

adornado por árboles altos y esbeltos, especialmente una mezcla de pinos, hayas y abetos, con robles y olmos, con un paisaje de fondo compuesto por los suaves contornos de otros y los cúpulas de pueblos y ciudades, entonces la arquitectura debe tener rasgos griegos... Y, siguiendo la misma tónica, si el emplazamiento se halla en una colina y las formas del edificio son más redondas, o la estructura entrecortada y romántica, se debe emplear el gótico de formas macizas o delicadas; macizas donde el efecto es rocooso, desnudo y sobresaliente, delicadas en donde las partes son más refinadas y pulimentadas.¹²

Pero esta concepción del carácter tenía otras implicaciones. Un edificio no debía verse animado tan sólo por el talento de un paisaje, sino que, además, debía mostrar una intención; por eso en su *Rural Residences* Papworth introduce una proposición complementaria:

la práctica de diseñar una vicaria con referencia a las características de la iglesia a la que pertenece cuando el estilo de la arquitectura es favorable a tales selecciones, es deseable no sólo en lo referente a las ventajas del gusto; sino porque se convierte en un nuevo lazo, visible, entre la misma iglesia y el pastor que cumple en ella sus deberes; y hace también que el espectador pase naturalmente de la contemplación de la morada a la consideración del carácter piadoso de su morador.¹³

Además de tales connotaciones la palabra puede ser empleada de modo un tanto indiferente haciendo referencia a una clase, especie o estilo, los edificios pueden mostrar «un carácter divertido o variado», o pueden construirse siguiendo «el carácter gótico»; o pueden sugerir cierta expresividad social mostrando «el carácter propio de un gentleman inglés, sencillo y sin afectaciones»; pero, en definitiva, y por más varias que sean las interpretaciones del carácter, se consideraba que su presencia venía determinada por alguna evidente particularidad. Loudon, en su *Encyclopedia of Cottage Farm and Villa Architecture*, define así el término, dirigiéndose al lector corriente y moliente de su época:

En arquitectura, como en fisonomía, el carácter viene engendrado por el predominio de ciertas características distintivas, un semblante o un edificio son inmediatamente distinguidos de otros del mismo tipo. De ahí que pueda existir gran cantidad de edificios, como existe gran cantidad de seres que no muestran ningún carácter peculiar. Y, por otra parte, puede haber edificios que muestren, gracias a la exaltación de sus proporciones generales y a la justa distribución de todas sus partes, algo semejante a la nobleza de carácter... En general lo que engendra el carácter de un edificio debe ser evidente y notable; y debe estribir más bien en una sola característica que no en varias.¹⁹

Al amparo de estas referencias tan esporádicas es difícil apreciar la turbadora fuerza que poseía la idea de carácter a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Pero la exigencia de un carácter manifiesto como requisito de cualquier buena arquitectura fue el principal agente de disolución de la jerarquía de valores a la que se había restringido el sistema académico. La tradición académica se había mostrado preocupada por lo ideal y por su plasmación física como norma visual; había promulgado sus leyes y era reacia a considerar cualquier cosa que no cayese bajo ellas: «toda la belleza y grandeza del arte consiste en poderse elevar por encima de todas las formas singulares, de las costumbres locales, de particularidades y detalles de cualquier tipo».²⁰ dice sir Joshua Reynolds; pero ahora precisamente esas «formas singulares», esas «costumbres locales», esas excepciones y accidentes que Reynolds había aprobado con tal inconsistencia son las que se habían tornado llenas de interés y de «carácter»; y tal vez ese descubrimiento sea el modo más completo de representar la revolución romántica. «Sólo merece ser llamado bello lo perfectamente característico», había escrito Goethe. «Sin carácter no hay belleza»²¹ y el carácter se convirtió en uno de los motivos más familiares y repetidos de la nueva época.

Este es el modo como sir John Soane invoca, como volverá a hacer en sus conferencias académicas, lo característico, casi, por lo que parece, como si deseara contrarrestar la anterior insistencia de Reynolds sobre lo ideal.

A pesar de todo cuanto se ha dicho en sentido contrario, pueden estar ustedes seguros, jóvenes amigos (se está dirigiendo a sus estudiantes) que la Arquitectura en manos de hombres de genio puede llegar a asumir el carácter que se le precise dar. Para alcanzar ese objetivo, para producir esa variedad, es esencial que cada edificio se conforme a los usos a los que está destinado y exprese claramente su destino y carácter, que deben quedar marcados de modo decidido e indiscutible. La catedral y la iglesia, el palacio del soberano y del prelado, la vivienda del noble, el tribunal de justicia, la vivienda del juez supremo, la casa del rico, el teatro para distraerse y la lóbrega prisión, o incluso el almacén y el comercio requieren un estilo de arquitectura diferente en su apariencia externa...²²

Y aunque Soane apenas quería decir que las diferencias de carácter necesitaban literalmente de diferencias de estilo —como ya se ha visto—, esta concepción del carácter como expresión subjetiva de la intención iba a desembocar precisamente en esa idea.

Los efectos de este reconocimiento de la belleza -característica- pueden ser ilustrados, evidentemente, comparando prácticamente cualquier edi-

ficio de mediados del siglo XVIII y principios del XIX; y casas como Woolley Park (foto 28) y Endsleigh (foto 29) pueden ser consideradas como muestras de esa transformación. Así, aunque ahora sería absurdo decir que Woolley Park carece de carácter, es obvio que la intención de su arquitecto no era hacer una demostración de carácter. Se trata de un edificio impersonal, y un crítico de principios del siglo XIX no lo hubiese considerado una obra «característica», ni tampoco un ejemplo de «composición arquitectónica». Se podría decir que, en Woolley Park, el arquitecto no estaba preocupado por lo «característico», sino más bien por lo «típico». Aspira a convertirse en ideal y en estructura general, y su arquitecto, preocupado por el tipismo, opera dentro de unas cualidades dadas y conocidas. El edificio viene determinado por ciertas restricciones formales irreducibles. El carácter que muestra queda limitado y convencionalizado por el modo dórico implícito en los motivos de las columnas, y ese mismo motivo obliga a ciertas reglamentaciones que afectan a toda la fachada. Woolley Park es, esencialmente, una ordenación de columnas, un ejercicio geométrico sobre las consecuencias de emplear conjuntamente columnas y paredes.

Endsleigh, por su parte, se yergue independiente de cualquiera de esas imposiciones y su arquitecto, emancipado de las necesidades del sistema, inspirado por un ideal pictórico, ha construido una especie de escenario arquitectónico. Pero la casa no sólo se desvía del canon académico heredado en esa distribución irregular en su composición. Se desvía mucho más por su atracción evocadora, por su atracción «característica». Los observadores contemporáneos de Endsleigh consideraron, sin duda, que su despojo casi isabelino y su encanto naturalista estaban llenos de carácter, pero es casi seguro que también descubrieron ese mismo valor en los tejados, las chimeneas y el porche. «El porche, la terraza o la explanada son rasgos muy característicos», escribió Andrew Jackson Downing, hablando, en fecha algo más tardía, de otros edificios similares en Estados Unidos. Y más adelante: «Los rasgos más importantes que deben expresar la finalidad de un edificio destinado a vivienda son las chimeneas, las ventanas, y el porche... y por esta razón siempre que se desea acentuar el carácter de una casita campesina o de una villa que sobresalga de la mediocridad, lo primero que se debe hacer es pensar mientes en esas partes del edificio».²³

La sentencia de Downing puede ser aceptada como una sentencia de origen fundamentalmente inglés y sus «rasgos más importantes» son, de hecho, las mismas «características distintivas» mediante las cuales, por volver a Loudon, «un semblante o un edificio son inmediatamente distinguidos de otros del mismo tipo». Se trata, a un tiempo, de expresiones de finalidades y de las inspiraciones de ciertas cadenas de asociaciones menos definidas; y esta especie de rostro de Jano que muestran, y que parece haber sido considerado su principal encanto, es el núcleo de la idea del carácter.

El culto al carácter fue, simultáneamente, un culto a lo remoto y a lo local, a lo muy específico y a lo altamente personal. Fundamentalmente fue una revuelta contra el idealismo de la tradición académica. La multiplicidad de apariencias que la tradición académica se había creído obligada a abstraer en un

tipo único se vea, ahora, como algo significativo en sí mismo; y la forma «característica» de Endsleigh deriva de un intento por aceptar esa multiplicidad y dar expresión individual tanto a los atributos distintivos como a las indefinidas armonías que, según se creía, eran inherentes a todas las partes del edificio. Tanto funciones como asociaciones eran evidencia aceptable de esa multiplicidad, puesto que las primeras son particulares y las segundas privadas. La expresión de las primeras era producto del argumento pragmático, la de las segundas producto del sentimiento. El carácter era empírico y psicológico y el tono de la época lo aceptaba como prueba de sentido común, como signo de sinceridad y como acento del hombre natural. Incluso podríamos decir que se trataba de un valor democrático; y puesto que, desde luego, la idea de un atributo característico constante, de un atributo que trascendiese el estilo, ofrecía una especie de común denominador igualitario para la apreciación de todos los estilos, los temas vernáculos, que antes habían sido considerados poco importantes o bajos, ahora podían alcanzar, como ocurre en Endsleigh, una legitimidad arquitectónica, mientras que al mismo tiempo se podían abrir horizontes geográficos e históricos que anteriormente hubiesen sido considerados raros. De este modo, en tanto que fuente de esa ampliada receptividad que distingue al siglo XIX, la exigencia de carácter también parece ejercer las funciones de garantía de su anarquía formal, puesto que, por el mero hecho de reconocerla, el arquitecto, libre de demostrar sus simpatías y desligado del tiempo, se convierte en heredero de todas las épocas, de modo que, para él, no sólo toda la naturaleza, sino toda la historia, se transforman en algo presente y al alcance de la mano.

La magnitud de esta revolución tal vez haya quedado oscurecida por la tendencia de la crítica neogeorgiana a ver lo pintoresco como mera actividad, inoportunamente aberrante, del *commissaire* del siglo dieciocho, cuando no como la primera evidencia de la decadencia del gusto que llevó a la confusión absoluta. Naturalmente el cambio no fue tan abrupto como pudiera parecer, pero hacia 1800 el ímpetu de las nuevas actitudes ya había alcanzado mayor velocidad, y hacia 1830 su éxito era abrumador.

Sin embargo casi inmediatamente los nuevos principios tuvieron que pagar el precio del éxito, y como ocurre con las ideas que son aceptadas por todos, fueron vistas con escepticismo por una minoría. Cobijando la duda engendróse la convicción del error y, hacia 1840, ya se había definido una aguda reacción. En 1842, la autoridad arquitectónica más respetada, *The Ecclesiologist*, reseñando un nuevo libro sobre arquitectura de iglesias, ya se quejaba que, a lo largo de todo el libro, el autor daba demasiada importancia a lo que él denominaba «efecto» y a lo «pintoresco», el «efecto agradable», la «proporción» y la «variedad de esbozos». «Para los serios partidarios del neogótico esas palabras implicaban un profundo sentido de irrealidad»,²⁰ y el arquitecto o crítico que era capaz de emplearlas no debía tener gran conciencia de lo que un crítico posterior llamó «la profunda verdad objetiva de la arquitectura ojival».²¹

De todos modos esta repulsa no provenía exclusivamente de los par-

tidarios del neogótico; en 1844, C. R. Cockerell, que ciertamente no veía ninguna «profunda verdad objetiva en la arquitectura ojival», se mostró igualmente contrario al eclecticismos pintoresco, que le parecía

el vicio más castrador, el más incierto y traicionero fuego fútil; un principio de pseudo-vida que jamás logra frutos o resultados. Si el artista o el luchador por la vida quiere obtener algún efecto consistente o real debe darse una regla de acción, seguirla y hacerla fructífera.²²

Sobre estos puntos, aunque tal vez sobre nada más, *The Ecclesiologist* podía mostrarse de completo acuerdo con Cockerell, puesto que, al igual que los revivalistas góticos, lo que exigía era concentración en un solo propósito y realización de algo real. «Un chaletito suizo de verdad es, en Suiza, igualmente característico y pintoresco; y por una sencillísima razón: porque es real»²³ dice *The Ecclesiologist* en 1846; y de nuevo, en 1851, la misma revista encuentra que el Crystal Palace «tiene una construcción casi enteramente real, y toda la belleza de la realización depende del desarrollo de la construcción».²⁴ La arquitectura, según Street, el más ilustrado de los defensores del neogótico, no debe ser juzgada «meramente a la luz artística», sino en «la medida... en que la obra sea entera e innegablemente real, que es lo que la hace ser esencialmente buena en primer lugar».²⁵ «Las paredes de piedra son perfectamente eficaces y reales», dice en otro lugar, y en su *Brick and Marble Architecture* se lee que todo el valor de la edad media estriba en su «intenso deseo de realidad y en su carácter práctico».²⁶

Los ejemplos de esta exigencia de «realidad» podrían ser multiplicados; y en su constante reaparición en todos los críticos más conscientes de la época puede advertirse el mismo modelo de pensamiento que implicaba el muy precavido empleo de la palabra composición por parte de Ruskin. Los arquitectos de mediados de siglo habían reaccionado contra esa disposición a pensar en términos de lo pintoresco que habían heredado, y contra un tipo de arquitectura tan evolucionado que ahora les parecía lógicamente indefendible. «No hay nada que sea tan indefinible y esté tan absolutamente sometido a gusto o al capricho como lo que llamamos «pintoresco», dice en otra ocasión, como buena muestra de su actitud. *The Ecclesiologist*.²⁷ Ahora parecía que lo pintoresco subrayaba el placer de la mirada y no la existencia racional del objeto. Había intentado producir «efecto» y, si por medio de ciertos estímulos visuales, había creado una atmósfera en la que eran posibles ciertos estados mentales, su éxito estaba asegurado. Pero los arquitectos de mediados de siglo empezaban a exigir que los estímulos visuales fuesen capaces de estar imbuidos de mayor racionalidad o, cuando menos, de una explicación más mental. Los fenómenos pintorescos, de este modo, si no eran producto de la necesidad, sólo podían parecer ofensivos, y si eran buscados por ellos mismos parecían meretrices. «Lo verdaderamente pintoresco», escribió un contemporáneo, «deriva sólo de la más audaz utilidad»;²⁸ y, dentro de este nuevo clima, los más escrupulosos semánticamente se alegraron de poder olvidar la palabra composición.

Pero, por otro lado, el carácter ya había pasado a detentar un nuevo significado.

No recuerdo ni un solo ejemplo de búsqueda de un carácter sagrado, ni de fealdad grosera y dolorosa, en ninguna de las iglesias pueblerinas más sencillas y azarosamente construidas, con piedra natural y madera sin pulimentar.

dice Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*,²⁸ y su observación basta para indicar la naturaleza del cambio que se había operado.

A partir de mediados de siglo las tartas de estructuras como Endeigh habían dejado de ser «características», pasando a ser artificiales; y una casa de ese tipo ya no parecía ser tal, sino más bien la biografía espúrea de una casa, es decir, no tanto un edificio, cuanto un edificio levantado según imperativos teatrales.

En Coalpit Heath, cerca de Bristol, Mr. Butterfield está construyendo una vicaría que no tiene nada de pretencioso. Creemos que ha logrado dar al edificio el carácter peculiar que requería.

La cita proviene, de nuevo, de *The Ecclesiologist*,²⁹ y la vicaría de St. Saviour, en Coalpit Heath (foto 30), puede servir de ejemplo casi perfecto de esa nueva interpretación.

Evidentemente el nuevo modo de sentir creía, como hemos ido viendo, que el carácter había quedado reducido a sus dimensiones superficiales, que lo pintoresco había jugado con lo «característico» en tanto que idea, en lugar de respetar el carácter como un «hecho». El eclecticismismo pintoresco ahora era visto como una tendencia que había arrancado los elementos externos de varios estilos de las condiciones particulares en las que dichos elementos se hallaban incorporados, imbuyendo luego dichos elementos exteriores de un espíritu universal y, aparentemente, autogenerado, gracias al cual, aunque todos los estilos poseyeran un medio de resurrección, también se veían condenados a una vida póstuma como telones de fondo de una constante psicológica inmutable. Y si esa constante, el carácter —incondicionada por los sistemas ideológicos, relacionada muy esporádicamente con la historia, y empleando sus estilos meramente como uno de múltiples decorados—, había llegado a convertirse en una personificación injustificable, la historia que presuponia también parecía una broma infinita, una exhibición de poca monta, en la que un constante cambio de escenografía y vestuario que sorprendiese positivamente a los espectadores daba a los actores la agradable oportunidad de mostrar su personalidad permanente, impidiéndoles establecer cualquier otro tipo de relación con la representación.

Los arquitectos de mediados de siglo, y no sólo los defensores del neogótico, al reaccionar contra esas nuevas implicaciones de lo pictórico, parecían apercibirse de que el carácter no puede surgir por generación espontánea y que la personalidad no es ajena a una cultura específica, sino más bien su resultado. Así, mientras consideraban el carácter como una cualidad eminentemente «natural», dejaron de aceptar que pudiese ser la impronta de algún hombre «na-

tural» expedito de las trabas sociales y operando en un vacío cultural. Consideraron, en cambio, que se trataba del producto de circunstancias específicas, como evidencia vindicadora de una genuina interacción entre cierto individuo, ciertas condiciones materiales, y cierto ambiente cultural. El carácter se convirtió, pues, en una cualidad que era preciso extraer. Era algo implícito en los datos limitados del problema, y debía ser extraído de ellos y revelado a través de ellos; y, de este modo, la antigua idea de lo «característico» retrocedió, dejando paso a un concepto nuevo y «real» del carácter en tanto que forma de exposición y revelación.

Todo esto resulta obvio y, sin embargo, esos conceptos de mediados de siglo se resisten a cualquier formulación sumaria. Sus contemporáneos los vivieron, los expresaron, pero casi nunca lograron reducirlos a palabras. Posiblemente la ilustración más completa es la que hallamos en *Las siete lámparas de la arquitectura*; pero tal vez la definición más sucinta sea la que da Horatio Greenough:

Cuando defino la belleza como la promesa de la función; la acción como la presencia de la función; y el carácter como el sello de la función, estoy dividiendo arbitrariamente lo que, en esencia, es una unidad. Considero las fases a través de las cuales la intención organizada pasa a su compleción como si fuesen entidades independientes. La belleza, en cuanto promesa de la función, debe hallarse presente, fundamentalmente, antes de la fase de la acción; pero siempre que exista una promesa de función existirá belleza, que estará en proporción a su relación con la acción o el carácter. Al final de la primera época de la vida orgánica hay algo de carácter, como hay algo de belleza al principio de la última, aunque son menos aparentes y están más presentes en la razón que en las evidencias sensoriales.

Si el desarrollo normal de la vida organizada va de la belleza a la acción, de la acción al carácter, el progreso es un progreso no sólo de avance, sino también de encumbramiento; y la acción será más elevada que la belleza, del mismo modo que el otoño es resumen y resultado de la primavera y el verano. Si eso fuese cierto, el intento de prolongar la fase de la belleza a la época de la acción sólo puede llevarse a cabo por medio de una no-representación; y el resultado obligado será la falsa belleza o embellecimiento.³⁰

En estos dos párrafos Greenough condensa gran parte, aunque no todo, lo implícito en la no tan rigurosa crítica analítica de su época; y en ellos se advierte como el carácter, que al principio había sido considerado como un valor subjetivo y empírico, ha pasado a ser objetivo y trascendental; y como —al nivel más abstracto— también podía ser entendido como la resolución eminentemente moral de la dialéctica entre ser y devenir, del conflicto entre «belleza» y «acción».

La idea era muy elevada, la práctica retorcida; y, de hecho, la intensificada valoración del carácter se limitó a aportar esa ridiculización de lo pintoresco que puede ser considerada como la crisis central del conflicto, ya que, puesto que ahora era no-representación el intentar «prolongar la base de la belleza a la época de la acción», y puesto que la condición «prometedora», la «belleza», estaba orgánicamente predestinada a sufrir transformación a través de las obras

del carácter de cualidad «más elevada», lo esencial era que mostrase las cicatrices de la empresa. Así, y aunque raramente ha sido asociado con edificios como la vicaría de St. Saviour, el razonamiento del escultor americano proporciona la explicación casi perfecta de ese edificio y de todos aquellos otros edificios de mediados de siglo en los que la distinción entre lo característico y lo visualmente agradable ha tenido que salir a relucir, edificios cuyo carácter ha dejado de ser el añadido lírico a una composición pictórica para convertirse en absoluto inexorable que no necesita engañar, aunque puede ultrajar. Y si la vicaría de St. Saviour, Endsleigh y todos los otros cottages ornés han recibido el estatuto de «reales», la misma reconsideración de su carácter casi como un «archivo de función» místico puede ser ilustrada, con idéntica justicia, por los equivalentes norteamericanos de esos edificios ingleses.

Naturalmente el paralelismo no es exacto, puesto que siguiendo los patrones ingleses, en Estados Unidos lo pintoresco es un movimiento tardío, mientras que en América, excepto en ciertos círculos anglófilos, el renacimiento gótico carece casi siempre de los matices de los Tractarians. Pero, además, puesto que las técnicas estructurales son distintas existe un mayor distanciamiento que debe ser tenido en cuenta; de todos modos, una vez ponderadas esas variantes cronológicas y algunas otras distinciones de contenido y medio, una casa como Kingscote, en Newport, R. I. (foto 31), bien puede servir para representar a Endsleigh, mientras que Griswold House, de Richard Morris Hunt, también en Newport (foto 32), puede servir de complemento a la vicaría de St. Saviour. Y si los encantos de la primera son menos atrayentes que los de su contrapartida británica, el «realismo» de la segunda no es mucho menos ambivalente.

Porque al intentar convertir el arte en un valor específico, los arquitectos de mediados de siglo se habían visto obligados a establecer una red de compromisos muy complicada. La exigencia de una expresión característica había sido el corolario de la conciencia romántica de naturaleza e historia, libertad e individualidad. Pero el acercamiento menos extático a la naturaleza y una cultura histórica más sofisticada, con el reconocimiento de que la libertad precisa de la necesidad y la individualidad de la sociedad, había llevado a una situación mucho más cerrada y cargada. «Si es diligente», dice *The Ecclesiologist* del arquitecto, «su obra no estará falta de carácter».³² Pero como ahora era imposible mostrarse diligente frente al pintoresquismo —porque era algo totalmente empírico, porque precisaba de gusto y no de la fe de sus seguidores—, ¿qué otra alternativa quedaba? Aparentemente ninguna. Los ideales pictóricos habían conquistado los últimos reductos de la tradición académica. Por lo tanto la cuestión fundamental era limitar lo pintoresco, autentificarlo aumentando el cultivo de sus bases gemelas en la «naturaleza» y la «historia», es decir, hacerlo objetivo implicándolo con función y técnicas, hacerlo legítimo restringiendo su expresión a un solo estilo. Y así, paradójicamente, de la necesidad de «realidad» salió un compromiso simultáneo hacia un ideal estructural y hacia uno arqueológico.

Seguramente la fuerza de esta antítesis es lo que otorga, a gran parte de la arquitectura de mediados de siglo, su peculiar dureza y ferocidad. El

carácter, como algo intrínseco a la técnica y a la representación, no debía ser separado de la idea afín del carácter como algo intrínseco al estilo. Ambas ideas eran interactivas; y, mientras una, exigiendo que se mostrasen las cualidades inherentes a la substancia del edificio, generaba una tradición que aún no ha sido interrumpida, la otra era la que, al menos parcialmente, le proporcionaba la subestructura emotiva para hacerlo.

La interpretación victoriana del carácter ha tenido una prole tan numerosa como distinguida; pero el grado de tensión implícito en su formulación de racionalismo ético, en su austeridad intelectual, en su lógica obligatoria, aunque no convincente, hacía de ella un sistema demasiado agobiante para que se pudiese mantener y, hacia los años setenta, ya había aparecido una nueva situación.

Como explicación del espectáculo del llamado Queen Anne Revival, y como comentario al fracaso del gótico, el *Building News* del 16 de enero de 1874 citaba extensamente a un crítico anónimo:

En ciertos aspectos el renacimiento gótico puede ser comparado al movimiento pictórico pre-rafaelita. Ambos eran profundamente serios y, en ambos, el rechazo de ciertas cualidades de atracción artística, llevaron, en última instancia a una protesta nacida de su propio seno. El motivo predominante en el renacimiento gótico era constructivo. Buscaba anhelantemente revelar los impulsos rudimentarios de la construcción, y dedicó sus energías a poner a la vista los hechos estructurales que son más importantes. El movimiento pre-rafaelita mostró idéntica adoración por el naturalismo. Todo debía ser verdadero, natural, y no debía haber nada truco. Puede decirse, evidentemente, que la revolución en ambas artes incluía un olvido de la composición y que, en consecuencia, ambas revoluciones no lograron dar a sus esfuerzos menos imaginativos esa gracia más alada que sólo puede proporcionar la composición. Y precisamente el deseo de lograr esa gracia ligera en la composición es lo que se halla en la base de esa nueva devoción por el estilo Queen Anne...³³

La crítica contemporánea al renacimiento gótico raramente se situó en este plano; pero, en general, los observadores dieron las mismas razones que encontramos resumidas por un corresponsal de la *American Architect and Building News*, que firma con el pseudónimo de «Georgian»: la gente construye en el estilo Queen Anne porque le gustaba, lo cual «después de todo, tampoco es una mala razón».³⁴

Treinta —incluso diez— años antes, este tipo de razón hubiese parecido una de las peores justificaciones, pero en el ambiente más relajado de los años setenta los compromisos doctrinarios de mediados de siglo ya no tenían por qué ser tolerados; «las gracias más aladas de la composición» podían ser ejercidas de nuevo sin ningún sentimiento de vergüenza; y, aunque persistía la importancia de los principios del neogótico, éstos ya no eran aceptados como si se tratase de artículos de fe. Se los veía más bien como principios que, según el tacto del arquitecto, podían ser empleados, aunque no tenía por qué ser necesari-

riamente así. De modo muy semejante la teoría académica también había continuado, como una especie de doctrina superviviente que gozaba de un beneplácito más sentimental que activo, de manera que las ideas del neogótico se mantuvieron en esa fase neopintoresca.

No es sorprendente que, tras las rigurosas exigencias de mediados de siglo, existiese tanto en la teoría como en la práctica una evidente relajación del impulso creador, y que, durante un período de años, hubiese una especie de hiato en la producción de una crítica significativa. Puede decirse que esos años quedaron marcados por una sensación de desplazamiento, por un consenso general a poner en duda la estructura teórica de mediados de siglo, sin que existiese, sin embargo, especial deseo de demolerla; y también debe observarse que ni el mundano escepticismo ni la languidez estética que progresivamente empezaron a imperar en esa época no eran precisamente propicios a la inspiración de nuevas síntesis críticas. Muy ilustrativo de este nuevo espíritu es que ni siquiera el historiador del renacer gótico se encontrase expuesto a la fuerza lógica de sus juicios empíricos, puesto que Eastlake, como prueba final de un buen edificio, propone una pregunta que algunos años antes hubiese parecido de una suprema impertinencia: «¿Es ofensivo a la vista?». Es de imaginar que esta pregunta se formuló con frecuencia y que, cuando mediante la aplicación de una simple regla pragmática, se juzgó al neogótico encontrándose defectuoso, los arquitectos pudieron celebrar sus nuevos deseos de efectos de materiales, de aumento de luz, de detalles deslumbrantes, de igualdades formales, sin ceñirse a otra regla que la de su gusto individual.

Este súbito apartarse de la «realidad» victoriana, que pasa a ser concebido como algo profundamente irreal, no es más que una indicación de ese movimiento general hacia un arte de pura forma que tipificará el final del siglo dieinueve. Las exigencias opuestas de estilo y estructura habían resultado demasiado extremadas, sus antitesis se habían mostrado de escasa importancia y la nueva satisfacción con la imagen visual como algo adecuado en sí mismo había servido para avanzar un ideal mucho menos exigente que sirvió para diluir las exigencias tanto arqueológicas como estructurales. Evidentemente el recuerdo histórico no se agotó, pero la convicción de lo que representaba su significado último fue modificándose progresivamente; y los arquitectos, menos preocupados ya por la «verdad» perseguida por los defensores del neogótico, y más interesados por el «efecto» tal como lo habían entendido los pintoresquistas, volvieron a reconocer el valor de las disciplinas de la composición.

Sin embargo, aunque ahora pudiese afirmarse que una apariencia visual atrayente ya bastaba, no por ello dejaba de ser obligado mostrar el carácter apropiado, y esta contradicción embarazosa no produjo, al parecer, ningún conflicto. Ahora el carácter ya estaba imbuido de un irresistible potencial emotivo, y aunque su dignidad victoriana parece insidiosamente devaluada, la exigencia de una expresión característica continuó incólume. A partir de los años setenta es evidente que la adscripción de carácter a un edificio es un acto de elogio inigualable, y Eastlake, por ejemplo, escribe, refiriéndose a una iglesia:

la pintoresca agrupación de las ventanas del pasillo, la rica talla y labor de los retablos... incluso la forja de la cancela, están llenas de carácter, y de ese tipo de carácter que, cuando se expresa verbalmente, sólo puede ser sinónimo de gracia artística.»

A todas luces el carácter ya no es un nuevo y poético atributo arquitectónico, como había sido para el pintoresquismo, ni es la condición arquitectónica objetiva a la que se ha llegado mediante un análisis infatigable y enérgico, como habían creído a mediados de siglo. Ahora es un exquisito accesorio psicológico de la composición cuya necesaria presencia ningún crítico se atrevía a negar.

Dentro de estas coordenadas podemos distinguir los manors de Norman Shaw —de una brillantez compositiva hasta entonces desconocida—, diferenciándose de los logros de un Butterfield o un Teulon. Para la terminología de mediados de siglo los logros de Norman Shaw serían irresponsables, sentimentales y desvergonzados. Pero según los términos de Shaw las obras de mediados de siglo desafían la composición y expresan su desafío en forma de una deliberada torpeza, de un exceso de vigor, y de una brutalidad superflua; ya que, a diferencia del renacimiento gótico, la arquitectura de Norman Shaw es esencialmente «composicional», y en una casa como Grimsdyke, en Harrow Weald (1872, foto 33), se reafirman las ideas composicionales del pintoresquismo con pródigo virtuosismo.

Comparando con cualquier otro edificio de mediados de siglo, Grimsdyke satisface inmediatamente a la vista. Cuando una casa sólo diez años anterior, Irestwood Lodge, por ejemplo (fotografía 34), sorprende, Grimsdyke apacigua. En aquello en que Irestwood Lodge es estridente, Grimsdyke es insinuante. En Grimsdyke, que no se relaciona con ningún esquema sistemático de pensamiento, que se halla bastante alejada de las influencias idealistas románticas, y que muestra una arquetipación más complicada y sintética, más brillante y satisfactoria, el carácter viene exhibido por una seguridad y solidez hasta entonces desconocidas. Donde antes había sido edificante ahora es seductor, donde había sido «real», desenfadado.

Se podría decir que la idea de carácter, casi como la noción romántica de individualismo, ha pasado por su cénit creativo en los años sesenta y setenta y que, a medida que adelanta el siglo, la demanda ya no es tan grande como para iniciar nuevos y significativos cambios. De hecho, en cuanto la excitación ideológica del neogótico empezó a decaer, la actividad victoriana empezó a tornarse cada vez más desmandada y al igual que el empirismo del *laissez-faire* (tan bien representado por el primer Norman Shaw) se tornó excesivo, la expresión del carácter también se hizo progresivamente codificada y restringida.

Unos dieciséis años separan Grimsdyke de Norman Shaw de su edificio en el 170 de Quenn's Gate (foto 35); sus equivalentes americanos, la casa Watts Sherman de Richardson (1874, foto 36) y la H. A. C. Taylor House de McKim (foto 37), sólo se llevan once años; pero durante ese tiempo, como bien demuestra la «seriedad» de esos últimos edificios, la extrema caracterización que el neo-

gótico había postulado se había hecho insostenible. Había emergido un nuevo «urbanismo» y el carácter ya se hallaba restringido a ese carácter «correcto», aceptable, necesario incluso, en el porte de un caballero; y aunque todavía no había ningún caballero dispuesto a lanzar el asalto contra los cánones críticos de mediados de siglo, sí había muchos que se sentían obligados a proponer alguna alternativa.

Aunque pueda parecer sorprendente uno de ellos fue John Root, en Chicago, que pidió que la verdad, la sinceridad, la reserva, la modestia, etc., cualidades distintivas del caballero, fuesen reconocidas también como rasgos característicos de la excelencia de los edificios³⁷ —tesis que, con ligerísimas modificaciones, ha subsistido hasta nuestros días y que tal vez recibiese su mejor resumen en *Essentials in Architecture* de John Belcher (1907). Las cualidades arquitectónicas que Belcher reconoce como «esenciales» —fuerza, vitalidad, contención, refinamiento, reposo, gracia, aliento, escala— sirven de índice para conocer los sentimientos de la época, mientras que su mera enumeración basta para sugerir como, en los primeros años del siglo XX, el violento individualismo de mediados del XIX ya se había visto domeñado por el gusto. Podría decirse que el carácter había sido equiparado, por fin, a un signo exterior del comportamiento juicioso; y, de igual modo como el caballero puede señalar una actividad específica cambiando de vestido, parecía deseable que la construcción recurriese igualmente al guardarropía convencional a fin de lograr expresar con la mayor adecuación sus finalidades.

Y como muy bien ilustran tanto la casa del 170 de Quenn's Gate como la H. A. C. Taylor House, esta transformación del hombre «natural» de los primeros años del siglo en el responsable caballero de finales del mismo no dejó de tener repercusiones sobre la organización del edificio. Evidentemente ambos edificios son ejemplos extremos, y precoces, de una tendencia general, y la actitud crítica final que predicaban tardó algunos años en salir a la luz y ser expuesta con claridad —no lo hizo, por lo menos, hasta que la publicación de *Elements et théorie de l'architecture*, de Guadet, no inspiró una serie de intentos americanos y británicos por dar con el equivalente inglés—. Debido a ello precisamente, a partir de 1900, más o menos, empezaron a publicarse esa sucesión de tratados y libros de composición que enumerábamos al principio de este artículo. Ellos eran los medios gracias a los cuales se esperaba lograr poner punto final a ciertos problemas decimonónicos.

«La composición», escribe Frank Lloyd Wright, «ha muerto»; y aunque su afirmación pueda parecer precipitada, de ser cierta sería atollonadoro intentar encontrar las circunstancias precisas de un óbito tan reciente. Limitémonos a apuntar que, en algún momento hacia los años veinte, el credo central de los libros de composición —que la arquitectura siempre y en todo lugar ha estado determinada por la interacción de composición y carácter— apareció como algo tan improbable como lo había sido a mediados del siglo XIX. Y, al mismo tiempo, la pretensión de la teoría arquitectónica de principios del siglo XX de revelar los

atributos permanentes y subyacentes a toda experiencia arquitectónica se presentó como la simple razón de una situación ecléctica.

La composición es la piedra angular del diseño arquitectónico. Aunque primordialmente la expresión externa de un edificio se halle dominada por el plano, sin embargo el efecto externo desprovisto de un sentido de «composición» puede ser perfectamente anodino y falto de interés a pesar de tener un buen plan; mientras que con una adecuada apreciación de contrastes y valores la misma obra puede convertirse en una obra maestra. El detalle es secundario, y puede ser malo o incluso ser omitido, siempre que la masa del edificio sea efectiva e, incluso, espectacular.³⁸

Aunque a veces es difícil manifestar desacuerdo con formulaciones de este orden, no cuesta adivinar que arquitectos como Wright se rebelaran contra lo que parece ser un tono de suficiencia absolutamente injustificado. Pues aunque la reacción de mediados del siglo XIX contra lo pintoresco había intentado alcanzar cierto tipo de síntesis entre las leyes de la estructura, la naturaleza de los materiales, y las cualidades íntimas y objetivas del estilo, la reacción de finales del XIX y principios del siglo XX se encaminaba casi exclusivamente a subrayar fenómenos de visión; y, empleando la historia como una especie de diccionario, pretendía deducir de ella ciertos esquemas formales aparentemente bastante extrínsecos respecto a cualquier estilo o cultura particulares. De hecho, al separar el elemento irracional del estilo de los principios recientemente abstraídos de la composición, la teoría predominante a principios del siglo XX volvía, en cierta medida, a recapitular —a un nivel más refinado y sofisticado— la situación que se había producido alrededor de 1830; y, como corolario, la última protesta contra esta teoría ecléctica se asemejaba curiosamente a la protesta anterior, la de mitad del siglo XIX.

De todos modos la composición no puede haber sufrido un cambio de hado tan drástico como el carácter, que ahora sólo puede reaparecer como lema de una época definitivamente periclitada. Una arquitectura que aspire a la abstracción, que defienda el anonimato, que busque «lo que es típico, la norma, no lo accidental sino la forma definida y ad hoc»³⁹ difícilmente puede necesitar de exhibición de carácter; mientras que la preferencia de soluciones impersonales, neutrales y estandarizadas es igualmente incompatible con la idea de una expresión característica.

Según N. C. Curtis (uno de los más eminentes teóricos eclécticos): «La arquitectura de la antigüedad no estaba fuertemente caracterizada. Los griegos no tenían ninguna necesidad de distinguir entre los distintos tipos de edificios acentando su carácter».⁴⁰ Según Guadet: «La recherche du caractère est d'ailleurs une conception relativement moderne. L'antiquité a bien des édifices nettement caractérisés, mais elle ne paraît cependant du caractère un mérite capitale».⁴¹ Pero, si debe ser puesto en tela de juicio, si la arquitectura moderna tiene un problema de carácter que no se presentaba en la antigua, también debe reconocerse que en los problemas iniciados por el carácter —problemas que eran irresolubles

para el siglo XIX— se encuentran los orígenes de algunas de las actitudes más significativas y distintivas del momento actual.

Quizás, excepto a finales del siglo XVIII, el pensamiento arquitectónico jamás se haya visto enfrentado a una idea tan explosiva; y, desde luego, ninguna otra explosión arquitectónica hubiese sido capaz de crear semejante vacío. La experimentación ilimitada quedaba justificada por la emergencia, y el inconformismo más desbocado floreció exóticamente entre las ruinas. Las nuevas experiencias viéronse estimuladas por el caos, la confusión liberó nuevas energías; se generaron nuevos conceptos de forma gracias tanto a la elección arbitraria como a la presión de las circunstancias. Con la exigencia de un carácter el orden quedó atomizado. Quedó reducido a particulares características; y hasta que esa exigencia no desapareció no existió la posibilidad de emprender una síntesis efectiva. La congelación crítica de la palabra se hace comprensible si la consideramos como proyección de todas estas circunstancias. Se trata de una idea que, al subrayar lo particular, lo personal y lo curioso, siempre terminará viciando el sistema; y, además, seguramente es la exigencia fundamental que sirve para tipificar la arquitectura del siglo XIX.

Notas

1. A continuación doy una lista, seguramente incompleta, de estos libros: J. V. Van Pelt, *Discussion of Composition*, Nueva York, 1902; J. B. Robinson, *Architectural Composition*, Nueva York, 1923; H. Robertson, *Principles of Architectural Composition*, Londres, 1924 [versión castellana: *Principios de la composición arquitectónica*, Editorial Victor Lerú, S. R. L., Buenos Aires, 1957], y relacionados con ellos, aunque no empleen la palabra composición en su título, pueden igualmente citarse: J. F. Harbeson, *Study of Architectural Design*, Nueva York, 1933, y E. Pickering, *Architectural Design*, Nueva York, 1933. Aunque sin duda no será difícil pensar en otras publicaciones de contenido similar.
2. Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, Nueva York, 1947, p. 184; versión castellana: *Mies van der Rohe*, Editorial Victor Lerú, S. R. L., Buenos Aires, 1961.
3. Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture*, Princeton, Nueva Jersey, 1931. Esta formulación reaparece repetidas veces a lo largo de las últimas páginas del libro, aunque no la he podido localizar concretamente en el texto.
4. John Ruskin, *Stones of Venice*, vol. II, Londres, 1850, cap. VI, párrafo 42: «Siempre tengo miedo de emplear esta palabra "composición", tal es su absoluta falta de rigor cuando se la emplea al hablar de arte. Nada hay más común que oír dividir el arte en "forma, composición y color" o "luz, sombra y composición", o cualquier otra cosa y composición y, en cada caso, se le da a la palabra un sentido diferente, un sentido general e indiferenciado, que siempre es erróneo. Composición es, en el inglés corriente, "poner junto"...» [versión castellana: *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, Editorial Iberia, S. A., Barcelona, 1961].
5. E. Pickering, p. 278.
6. Robert Morris, *Lectures on Architecture*, Londres, 1734, pp. 67 y 68.
7. Robert Adam, *Works in Architecture*..., Londres, 1778, prefacio.
8. Sir Joshua Reynolds, *Literary Works*, vol. II, Londres, 1835, p. 76. Del Discurso II, pronunciado en 1786.

9. William Atkinson, *Views of Picturesque Cottages*, Londres, 1805; Robert Lugar, *Architectural Sketches for Rural Dwellings*, Londres, 1805; C. A. Busby, *A Series of Designs for Villas and Country Houses*, Londres, 1808; Edmund Aikin, *Designs for Villas and Other Rural Dwellings*, Londres, 1810; J. B. Papworth, *Rural Residences*, Londres, 1818; P. F. Robinson, *Rural Architecture*, Londres, 1833, y P. F. Robinson, *Designs for Ornamental Villas*, Londres, 1836. Cierta número de estos libros carecen de paginación, pero por otra parte su texto está tan liberalmente salpicado de la nueva terminología, que he prescindido de referencias específicas en las citas que siguen.
10. Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge (Mass.), 1955, pp. 130 y 131; versión castellana: *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1974.
11. J. C. Loudon, *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphrey Repton*, Esp., Londres, 1840, pp. 130 y 131.
12. J. B. Papworth, *Ornamental Gardening*, Londres, 1818.
13. J. B. Papworth, *Rural Residences*, cit., p. 45.
14. J. C. Loudon, «The Principles of Criticism in Architecture», *Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*, Londres, 1833, p. 1120.
15. J. Reynolds, vol. I, p. 333. Del Discurso III, pronunciado en 1770.
16. El sentimiento se encuentra expresado en Goethe, *Von Deutsche Baukunst*, 1770-1773.
17. Sir John Soane, *Lectures on Architecture*, Arthur T. Bolton (ed.), Londres, 1929, p. 178. De la Conferencia XI, leída aparentemente por primera vez en 1815.
18. A. J. Downing, *Cottage Residences*, Nueva York, 1873, pp. 12 y 13.
19. «Mr. Petit's Remarks on Church Architecture», en *The Ecclesiologist*, vol. I, 1842, p. 87.
20. G. E. Street, «On the Revival of the Ancient Style of Domestic Architecture», en *The Ecclesiologist*, vol. XIV, 1853, p. 70.
21. «Mr. Petit's Ecclesiological Position», en *The Ecclesiologist*, vol. VI, 1846, p. 129.
22. C. R. Cockerell, «Royal Academy Lectures», en *Athenaeum*, Londres, 1843.
23. *The Ecclesiologist*, vol. VI.
24. *Ibidem*, vol. XII, 1851, p. 241.
25. *Ibidem*, vol. XIV.
26. G. E. Street, *Brick and Marble Architecture in the Middle Ages*, Londres, 1855, p. 109.
27. *The Ecclesiologist*, vol. I, 1842, p. 94.
28. Fuente desconocida.
29. J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, 1849, p. 45; versión castellana: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1963.
30. *The Ecclesiologist*, vol. VI.
31. Henry T. Tuckerman, *A Memorial of Horatio Greenough*, Nueva York, 1853, p. 133. De un ensayo de Greenough, «Relative and Independent Beauty».
32. *The Ecclesiologist*, vol. VI.

33. *Building News*, vol. XXVI, 16 de enero de 1874. Es interesante observar que precisamente esta crítica de los arquitectos de mediados de siglo se produciría luego en Francia. Véase J. Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, vol. I, París, 1902, p. 108: «Henri Labrousse enseignait: L'Architecture est l'art de bâtir. C'était une définition de combat, une protestation contre le dédain trop réel de la construction chez certaines écoles d'alors. Mais cette définition, pour être plus incisive, était incomplète et péchait à son tour par l'oubli de la composition artistique».

34. *American Architect and Building News*, vol. II, 20 de octubre de 1877.

35. C. L. Eastlake, *The Gothic Revival*, Londres, 1872, p. 333.

36. *Ibidem*, p. 324.

37. Harriet Monroe, *John Root*, Nueva York, 1908, p. 77 y pássim. De una conferencia leída ante la Chicago Architectural Sketch Club y publicada en *The Inland Architect*.

38. H. Robertson, *Principles of Architectural Composition*, cit., prefacio.

39. Peter Blake, *Marcel Breuer*, Nueva York, 1949, p. 129.

40. Curtis, pp. 3 y 4.

41. J. Guadet, vol. I, p. 133.



28. Woolley Park, Berkshire (Jeffry Wyatt, 1799).



29. Endsleigh, Devonshire (Jeffry Wyatt, 1810).

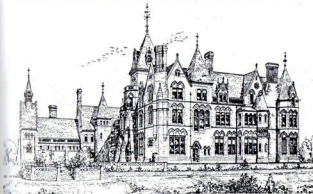


30. Vicaría de St. Saviour, Coalpit Heath (William Butterfield, 1845).



31. Kingscote, Newport (Rhode Island) (Richard Upjohn, 1841).

32. J. N. A. Griswold House, Newport (Rhode Island) (Richard Morris Hunt, 1862-1863).



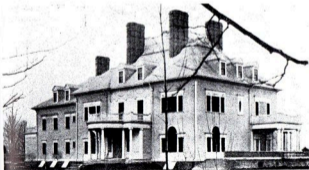
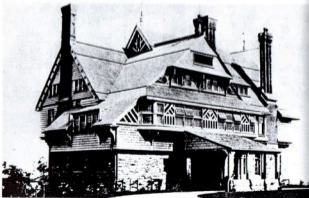
33. Grimdyke, Harrow Weald (Richard Norman Shaw, 1872).

34. Bestwood Lodge, Nottinghamshire (Samuel Sanders Teulon, 1862).



35. N.° 170 de Queen's Gate, Londres (Richard Norman Shaw, 1888).

36. Casa Watts Sherman, Newport (Rhode Island) (H. H. Richardson y Stanford White, 1874).



37. Casa H.A.C. Taylor, Newport (Rhode Island) (McKim, Mead y White, 1886).

La estructura de Chicago*

El esqueleto de la estructura metálica o de hormigón armado es, casi con toda seguridad, el motivo más común de la arquitectura contemporánea, y pertenece, sin duda, a los elementos constituyentes —por utilizar la terminología que hubiera empleado Siegfried Giedion— más ubicuos. Tal vez el papel de la estructura quede perfectamente ejemplarizado por el dibujo de Le Corbusier que ilustra el sistema estructural de su casa Domino (fotografía 12), pero, además de su evidente función primaria, y además de su valor práctico, la estructura también ha pasado a adquirir un significado que no es tan obvio.

Aparentemente la retícula neutral de espacio delimitada por el esqueleto de la estructura nos proporciona un símbolo particularmente convincente y persuasivo, por lo cual resulta que la estructura ya establece relaciones, define una disciplina y genera una forma. La estructura ha sido el catalizador de una arquitectura; pero debe advertirse que la propia estructura también se ha convertido en arquitectura, que la arquitectura contemporánea es casi inconcebible sin ella. No cuesta mucho recordar un sinfín de edificios en los cuales la estructura muestra una apariencia incluso cuando ésta no es estructuralmente necesaria; hemos visto muchos edificios en los que la estructura parece hallarse presente cuando en realidad no lo está; y, puesto que la estructura parece haber adquirido una importancia que no estriba en sí misma, todos estamos dispuestos a aceptar tales aberraciones. Sin llevar la analogía demasiado lejos, podríamos decir que, en la arquitectura contemporánea, la estructura ha pasado a detentar el papel que en la antigüedad clásica y el renacimiento tuvo la columna. Como ésta, la estructura establece por todo el edificio una razón común con la cual se relacionan todas las partes y, como el arco de ojiva en la catedral gótica, genera un sistema al que quedan subordinadas todas las partes.

* Publicado por primera vez en *Architectural Review*, 1956.

Precisamente la universalidad de la estructura y la facilidad con la que, aparentemente, ha dirigido nuestro juicio plástico, es lo que ha llevado a examinar con tanta detención la arquitectura comercial de Chicago de los años ochenta y principios de la década de los noventa (fotografía 38). Al parecer, en Chicago nuestros propios intereses se vieron tan directamente anticipados que si —como a veces parecemos creer— la estructura es en verdad la esencia de la arquitectura moderna, no podremos por menos de asumir una relación entre nosotros y Chicago, relación comparable a la de los arquitectos del nuevo renacimiento con Florencia, o a la de los del nuevo gótico con la Ile-de-France. Puesto que aunque la estructura metálica ya había aparecido en otras ocasiones, en Chicago fue donde sus resultados formales fueron más rápidamente dilucidados.

A lo largo de unos diez años los arquitectos de Chicago se dedicaron a resolver problemas típicos de la estructura; y, antes de finalizar ese período, ya habían alcanzado resultados que, todavía hoy, no han sido igualados en elegancia y economía. Pero, aun admirando esos resultados y reconociendo sus grandes logros, podemos preguntarnos si esos edificios de Chicago son verdaderos representantes de una arquitectura «moderna». Desde luego el proceso de su diseño fue tan racional y directo como el de cualquier otro edificio en el que podamos pensar. No es menos cierto que se trata de edificios faltos de retórica y de excesos sentimentales; pero tampoco se puede negar que poseen una rudimentaria magnificencia, un sabor mucho más heroico y brutal del que podemos hallar en un edificio actual. Se trata de estructuras que no establecen compromiso alguno con el observador; no son caprichosas ni urbanas, y muestran una autenticidad tan completa que estamos dispuestos a aceptarlas como hechos naturales, más como manifestaciones geológicas que como éxitos arquitectónicos. «En Chicago», comenta Louis Sullivan, «los altos edificios parecen erigirse espontáneamente, como si respondiesen a determinadas condiciones físicas favorables... El futuro se abría esplendoroso. Las banderas ondeaban al viento...»¹ Debemos pensar que en Chicago se acabó de una vez por todas con los tejadillos de pizarra, que los «estilos» fueron borrados del mapa, y que quedó expedita la senda de la futura evolución.

La supuesta debacle que anoró a esos arquitectos de Chicago en los años ochenta es del dominio público. La World Columbian Exhibition se quedó en seco su desarrollo; el gusto público dejó de respaldar sus decisiones, y aunque para unos pocos sus principios continuaron siendo iluminadores, hasta época relativamente reciente sus personalidades no volvieron a resurgir, santificadas y consagradas en el Panteón del progreso arquitectónico.

De todos modos el desastre jamás fue tan completo como nuestro sentido de la mitología hubiese deseado; y ahora sabemos que existieron focos de resistencia que no fueron aniquilados por el eclecticismos, de modo que volvió a ser en Chicago donde se forjó una segunda e igualmente decisiva contribución a la arquitectura de nuestro tiempo. Montgomery Schuyler, uno de los más decididos defensores de la Escuela de Chicago, al hablar de la ciudad en la década de los noventa, advirtió que sus expresiones arquitectónicas sólo eran de dos tipos: «lugares de negocios y lugares de residencia». La imagen del Chicago que perme-

nece en su mente continuaba siendo «una suma de innumerables expresiones formadas exclusivamente por los rascacielos de la ciudad y las viviendas de los suburbios. No hallo en ella ni una sola iglesia», dice, «apenas algún edificio público... Chicago no posee ni una Nouvel Opéra, ni tampoco una Notre Dame.»² La situación rememorada por Schuyler era relativamente sencilla, era una situación dominada por dos tipos de edificios —las estructuras comerciales del centro de la ciudad, conocido por The Loop, y sus complementos suburbanos—. Y, en los años noventa, se puede decir que el espíritu de experimentación pasó simplemente de uno de estos tipos al otro, de modo que fue en Oak Park donde Frank Lloyd Wright iba a efectuar sus investigaciones sobre la forma arquitectónica cuyos resultados parecen, desde nuestra actual perspectiva, muy superiores a cualquier otro logro de la época. Las tan traídas y llevadas contribuciones de Van de Velde, Horta, Olbricht, Hoffmann, Loos, Perret, McKintosh y Volsey, forzosamente tienen que parecer tífabeantes y divagatorias comparadas con la sorprendente finalidad de estas primeras obras de Wright que, aunque menos implacables que los edificios comerciales de The Loop, son igualmente definitivas. Esas casas son los monumentos de un desarrollo infaliblemente consistente; y para los observadores profesionales de su tiempo era evidente que en ellas se estaba intentando expresar una fórmula plástica de la mayor importancia, y que allí ya se daba una respuesta concreta a aquellas cuestiones que, en muchos de los edificios más avanzados de la época, aparecían simplemente esbozadas.

El impacto internacional de esta primera fase de la carrera de Wright es ya una cuestión histórica, y aunque la influencia exacta que ejerció en Europa la publicación de su obra pueda ser tema de disputa, no se puede negar que en un edificio como la Gale House (fotografía 39), de 1909, Wright ya había definido los principios de la forma que cuando menos se asemejan profundamente a los definidos diez años más tarde por Van Doesburg o por Rietveld en el principal monumento arquitectónico de De Stijl, la casa Schröder (fotografía 40), de 1924. En ambos casos predomina la visión de la arquitectura como composición de planos deslizantes; y Wright parece haberse anticipado a esa idea del mismo modo como Chicago se anticipó al papel formal que la estructura del edificio estaba destinada a jugar.

Esta prioridad de la contribución de Chicago no implica ninguna dependencia de otras construcciones respecto a las de esa ciudad. Es evidente que Doesburg y Rietveld podrían alegar una influencia legítima de las innovaciones introducidas por el cubismo; igualmente Le Corbusier, en su preocupación por los problemas de la estructura, no deriva del esqueleto metálico de Chicago sino del armazón de hormigón armado de Augusto Perret. Pero ninguno de estos casos puede hacernos olvidar la evidencia aparente de que Chicago pareció prever dos de los principales temas de la arquitectura del siglo XX: la estructura del armazón y la composición de planos en intersección.

Este posible adelanto de Chicago ha sido unánimemente aceptado; aunque dicho reconocimiento ha creado agudos problemas críticos. El logro de Wright difícilmente podía haber caído en el olvido; pero la renovada conciencia de la temprana contribución de Chicago, estimulada por la obra última de Mies

van der Rohe, ha originado profundas confusiones interpretativas. Así, aunque sabemos que se trata de un género diferente, podemos considerar que el campus de Mies para el Illinois Institute of Technology es la culminación pulimentada de un racionalismo idéntico al exhibido por Jenney en el segundo edificio Leiter (fotografía 41); pero también estamos obligados a creer que, al menos una explicación parcial de la certeza intuitiva que desde el principio distinguió las obras de Wright, provenía de su propia relación personal con los antiguos maestros de la escuela de Chicago. Es comprensible que su propia audacia se viese reforzada por su atrevimiento, su sentido del orden por el de sus maestros, y su precocidad por aquellas cualidades que han hecho que muchos observadores vean en los edificios comerciales de Chicago el esbozo más completo de las formas contemporáneas.

Y, precisamente al llegar a este punto, es cuando el momento actual descubre el dilema. Aunque podemos afirmar que los arquitectos de los edificios de oficinas de The Loop clarificaron una disposición básica de la arquitectura del siglo XX, sin embargo el esqueleto estructural que muestran sus logros parece haber provocado en Wright [a quien podemos considerar como su más ilustre discípulo] un profundo desagrado.

Con la excepción del Larkin Building en Buffalo y del edificio de la S. C. Johnson Company's Administration en Racine, Wright, como es sabido, no construyó grandes edificios de oficinas: de lo cual se podría deducir que no tenía ninguna razón especial para emplear grandes estructuras. Pero incluso en el Larkin Building el espacio catedralicio interno sugiere cierta aversión a esas conclusiones de la Escuela de Chicago tan aclamadas hoy en día; en el edificio de la Johnson Administration, por su parte, existe una concepción de la estructura enteramente distinta. Es cierto que algunos tempranos proyectos de rascacielos —por ejemplo, el rascacielos Luxfer Prism (fotografía 42) y el Lincoln Center— están pensados en función de estructuras metálicas; y, en 1912, el edificio de la prensa de San Francisco (fotografía 43) tiene un armazón de hormigón armado; pero en todos esos proyectos se puede detectar la influencia de Sullivan, y en ninguno de ellos aparece ese inimitable mundo de la forma de Wright que caracteriza sus proyectos domésticos de los mismos años. Se puede pensar que, durante todos esos años Wright estuvo luchando con un problema que le parecía irresoluble y molesto, y que hasta el proyecto del rascacielos de la National Life Insurance Company, de 1924 (fotografía 44), ese problema no logró clarificarse, resolviéndose en la tajante manifestación de las diferencias de aspecto que sirven para identificar el desarrollo de Wright como algo distinto del de sus predecesores de Chicago.

Los clásicos edificios de oficinas de Chicago, como los clásicos palacios renacentistas italianos, estaban concebidos como volúmenes únicos o, cuando su situación no permitía que fuesen vistos como un volumen, como simples fachadas. Al igual que los palacios italianos impresionaban al observador por la economía de sus motivos y la consistencia del tema, en tanto que expresión arquitectónica se limitan a presentar una superficie sin modificar que muestra una estructura bien proporcionada y racionalmente integrada. El edificio de Wright, sin embargo, se distingue por registrarse por los principios opuestos: más que un único

bloque articulado estructuralmente, muestra una composición de volúmenes transparentes altamente desarrollada, y en lugar de una solución estructural del armazón «estática», propone el motivo mucho más «dinámico» de las vigas voladizas, ya empleado en el Hotel Imperial. De este modo, aunque conceptualmente el edificio es radicalmente distinto de las primeras contribuciones de Chicago a los rascacielos, porque aquellos arquitectos no habían intentado ni esa elaboración ni esa apertura, la diferencia técnica es todavía más importante puesto que tanto su construcción como sus paredes-cortina constituyen una innovación respecto a la tradición de Chicago.

Según Henry-Russell Hitchcock: «Wright ha ajustado la construcción especial empleada en el Hotel (Imperial) hasta lograr el equilibrio de una bandeja sobre los dedos de un camarero»;² y los miembros estructurales tanto de este edificio como del proyecto de 1924 parecen haber sido concebidos de ese modo, como una serie de núcleos que generan a su alrededor espacios de volumen inteligible. Esta preferencia, anunciada ya por la vieja preocupación de Wright por el conducto central de las chimeneas, puede servir para explicar parcialmente su renuencia a emplear un armazón regular que difícilmente permitiría tal interpretación de la estructura; pero la fusión indivisible de estructura y espacio, que Wright llamó orgánica, no aflora en su apego ni en el hotel de Tokyo ni en el proyecto de la National Life Insurance Company, y no es hasta el esquema de la St. Mark's Tower, de 1929, que por vez primera se explicita a tal escala (fig. 7, fotografía 45).

Los espacios creados por la St. Mark's Tower son, ahora sí, de un inconfundible carácter wrightiano y, comprensiblemente, la torre ha sido el prototipo de todos los grandes edificios construidos por Wright posteriormente. Una suma de torres como la de St. Mark sirve de base al proyecto de apartamentos de 1930, y también al proyecto de 1940 del Crystal Heights Hotel (fotografía 46); mientras que la misma torre aparece en forma condensada en el edificio de los laboratorios de Racine, Wisconsin, antes de ser finalmente convertida en el edificio del Price Office, en Bartlesville, Oklahoma.

Conceptualmente todas estas estructuras presentan el núcleo de una gigantesca columna en forma de seta que sostiene una serie de bandejas las cuales, como vemos en el proyecto de los apartamentos y en el del hotel, son sistemáticamente ampliables acercando una columna a otra hasta que las circunferencias de las bandejas se tocan o incluso se sobrepone. Como el núcleo central de la chimenea y las columnas verdaderamente achampanadas del edificio de la Johnson Administration, la idea de la St. Mark's Tower parece derivar de la necesidad «orgánica» de integración de espacio y estructura; y el edificio, que colma dicha necesidad, se convierte en una manifestación única, completa y autoexplicatoria.

La St. Mark's Tower es, en cuanto extensión del tema doméstico, uno de los logros más brillantes e ingeniosos de Wright, y el virtuosismo con el que está organizada no puede hacer sino despertar nuestra mayor admiración. Su vitalidad y coherencia son innegables, su control plástico imponente —admitiendo las

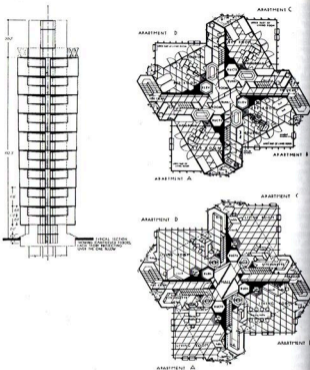


Fig. 7. Proyecto de la St. Mark's Tower. Ciudad de Nueva York. Plano y sección (Frank Lloyd Wright, 1929).

premisas básicas en las que está inspirada, la torre es de un desarrollo extraordinariamente lógico; aunque para muchos observadores tanto la torre como sus derivados no representen sino enormes interrogantes. Admirándola como éxito individual, reconociendo que se trata de una excepción altamente sugestiva, estos observadores continúan dispuestos a preguntar si, después de todo, no se trata de una elaboradísima evasión de un hecho estructural normal y estandarizado. El armazón, para muchos arquitectos modernos, representa una especie de bendición divina. ¿Por qué, se preguntan entonces, ha tenido que rechazarlo Wright con tanta tenacidad? ¿Es que consideraba la estructura como un atajo adventicio para soluciones poco importantes? ¿O creía que imponía una restricción demasiado grande a la libertad «creadora»? ¿Por qué se mostró tan desengañado ante el primer gran descubrimiento arquitectónico de Chicago?

Las preguntas son tan apremiantes que podemos sentir la tentación de responder mediante conjeturas, y cierto número de respuestas parecen insinuarse por sí mismas. Pero si respondemos que la carrera de Wright había estado principalmente dedicada a la arquitectura doméstica sólo tratamos el problema superficialmente. El empleo de una estructura de hierro o de hormigón en la arquitectura doméstica tal vez no sea necesario, pero son demasiados los monumentos del movimiento moderno que subsisten probando lo contrario. La respuesta que Norteamérica ya había descubierto una estructura alternativa en la construcción reticulada es más convincente, aunque no lo explica todo. En Norteamérica la economía recomendaba el empleo de los reticulados, pero en Europa permitía igualmente estructuras de ladrillo o de obra, y los innovadores más importantes no hacían gran caso de las recomendaciones económicas.

Una respuesta parcial ya ha sido apuntada al hablar de la necesidad, muy desarrollada y personal, de Wright por el espacio «orgánico»; y en este sentido ésa es una de las diferencias mayores entre él y sus predecesores de Chicago. Louis Sullivan, por ejemplo, no puede ser considerado un ejemplo típico de la Escuela de Chicago; pero, sin embargo, podemos encontrar diferencias importantes y nunca mencionadas entre Wright y Sullivan, como existen también entre Wright y sus otros predecesores de Chicago.

Para Wright, como para Le Corbusier, el plano siempre ha sido el generador de la forma; y, si los planos de sus primeros edificios no son especialmente destacados, ya en el de Blossom House, de 1892 (fig. 8), se pone de manifiesto que uno de sus intereses primarios es la orquestación disciplinada de espacios. Y prácticamente cualquiera de sus casas de los futuros treinta años puede revelar con cuanta intensidad supo mantener dicho interés. Las *partis* de Wright se desarrollan sin esfuerzo aparente. En sus planos hay pocos lapsos, pocos volúmenes en los que sus ritmos básicos no salgan a la luz; y, en todo eso, hay que diferenciarlo netamente de Sullivan, quien nunca tuvo ningún interés especial por las posibilidades formales del plano, como han reconocido incluso sus más fervientes admiradores. Los edificios de Sullivan pueden ser, con frecuencia, impresionantes afirmaciones de la primacía de la estructura, pero cuesta creer que, para él, el significado de sus planos pudiese tener algún aspecto positivo. Los



Fig. 8. Plantas de la Blossom House, Chicago (Frank Lloyd Wright, 1892).

planos de los edificios Wainwright y Schiller, por ejemplo, difícilmente pueden considerarse dignos de un maestro, y el del National Farmer's Bank en Owatonna (Minnesota), no resiste el menor análisis.

Sullivan no era principalmente un planificador. Y desde luego en su práctica hay muy poco que pueda inclinarle a una evaluación sofisticada del plano. Sullivan era, principalmente, un arquitecto de edificios comerciales; y, de todos los edificios, evidentemente el comercial es el que menor planificación requiere. Sólo precisa de una circulación elemental, y de una zona bien iluminada, pero, aparte de eso, ni puede ni debe presentar ninguna elaboración espacial. Así, la zona de superficie libre e iluminada homogéneamente y el indefinido número de pisos que eso permite, hicieron que los arquitectos de Chicago considerasen la estructura metálica recomendable, por cuanto solucionaba un problema práctico, pero igualmente, por la naturaleza del contexto en el que llevaban a cabo su explo-

ración, sintieron necesariamente inhibidos en la exploración de sus posibilidades espaciales.

Con una falta de prejuicios estilísticos y con una discreción que, hoy, nos parece encomiable, los arquitectos de Chicago transportaron a sus fachadas la estructura neutral que consideraban como realidad del andamiaje que se levantaba tras ellas; y sí, como le ocurrió a Sullivan con el Wainwright Building en St. Louis y el Guaranty Building en Buffalo, se consideraba estéticamente deseable que la estructura fuese modificada, ese proceso era racionalizado en términos de la necesidad de una expresividad psicológica en la fachada, pero no como necesidad de excitación espacial interna.

Teniendo contadas ocasiones de emplear la estructura para cualquier otro programa que no fuesen edificios de oficinas, no es sorprendente que los arquitectos de Chicago desconociesen algunos de sus atributos, situación que serviría para explicar, en parte, que Wright se mostrase reacio a emplearla. Repetidamente: a diferencia de Sullivan, que principalmente se enfrentaba a la arquitectura a fin de llevar a cabo una estructura expresiva, Wright se mostró, desde el principio, extraordinariamente sensible a las exigencias de un espacio expresivo. Podemos conjeturar que se trataba de exigencias que se veía obligado a satisfacer, y tenemos derecho a creer que sólo posteriormente su formación junto a Sullivan volvió a reafirmarse pidiendo una racionalización de esos logros espaciales en términos de una estructura generatriz. La construcción monumental de la Hillside Home School sugiere que una racionalización de este tipo ya había empezado a producirse en 1902; y hacia 1904, en la casa Martin (fig. 9), este proceso ya se hallaba definitivamente encarrilado. Sin embargo, por esas fechas, y suponiendo que Wright hubiese deseado una razón predominantemente estructural, sus composiciones espaciales ya eran de tal riqueza que difícilmente hubieran podido acomodarse a un sistema tan austero como el que les brindaba la estructura de los arquitectos de Chicago.

Sin embargo, una respuesta acorde con estos puntos y que sugiera que la causa del rechazo de la estructura por parte de Wright se debe exclusivamente a la naturaleza de su voluntad formal, sólo puede, como mucho, servirnos como explicación parcial del problema, y debe buscarse otra razón que, quizá, resida en la variedad de significados que han sido atribuidos a la estructura.

Hoy en día, el fracaso de Chicago por llegar a una formulación de la estructura como vehículo de expresión espacial resulta —si lo pensamos detenidamente— bastante curioso. Ahora estamos completamente acostumbrados a considerar el esqueleto como un instrumento espacial de cierto poder, puesto que ya hace bastante que se encontró una fórmula que permitiese la aparición simultánea tanto del reticulado estructural como de una considerable complejidad espacial; y casi toda la arquitectura moderna, sobre todo el llamado Estilo Internacional, puede decirse que depende de esa fórmula.

Sin embargo, a fin de llegar a una ecuación de las exigencias de es-

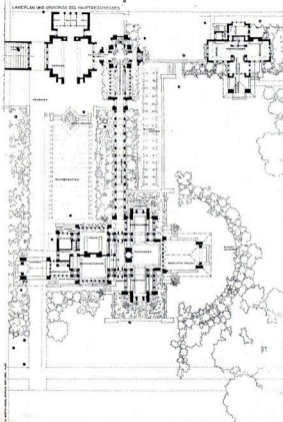


Fig. 9. Planta de la Casa Martin, Buffalo (Frank Lloyd Wright, 1904).

pacio y estructura. Le Corbusier y Mies van der Rohe se habían visto llevados a postular su independencia funcional, es decir, la independencia de los tabiques de las columnas, de modo que, a diferencia del desarrollo de Wright —que podríamos decir procede de la convicción de la unidad «orgánica» de espacio y estructura— el Estilo Internacional puede ser interpretado como derivando del supuesto de una existencia independiente de ambos, que seguirían leyes distintas. La estructura de Wright crea el espacio o es creada por él; pero en el Estilo Internacional una estructura autónoma perfora un espacio libremente abstraído, actuando no como su forma definitoria, sino como su puntuación. En el Estilo Internacional, por tanto, no hay fusión de espacio y estructura y, al final, cada uno continúa siendo un componente identificable, mientras la arquitectura no es concebida como confluencia de ambos sino más bien como su oposición dialéctica, como una especie de debate entre ellos.

Que una solución en esos términos fuese posible para los innovadores europeos se debe, entre otras razones, al particular concepto de la estructura que ellos poseían; y que tal concepto no fuese posible, ni siquiera columbrado, en el Chicago de los años noventa queda parcialmente explicado por el distinto significado que allí se dio al armazón de la estructura. Se puede decir que en Chicago el armazón era más convincente en cuanto hecho que en cuanto idea, mientras que, al hablar de los innovadores europeos de los años veinte no podemos dejar de suponer que, para ellos, la estructura fue mucho más a menudo una idea esencial que no un hecho razonable.

A fin de clarificar un poco estas observaciones demasiado generales podemos comparar un edificio clásico de Chicago, el edificio McGlurg de Holabird y Roche de 1899-1900 (fotografía 47), con un edificio europeo casi contemporáneo, la Maison du Peuple en Bruselas, de Horta, construida en 1897 (fotografía 48); ambos, aunque distintos en su función, pueden ser comparados por haber sido, en su día, edificios avanzados. Ambos se muestran preocupados por los problemas de la estructura; pero el contraste entre la elegancia más bien apacible del primero y el frenético nerviosismo del segundo, salta inmediatamente a la vista. El edificio McGlurg es una formulación sutil y sin complicaciones. La Maison du Peuple es una referencia oblicua y profundamente comprometida. En el edificio McGlurg podemos suponer que se cumple con ciertas necesidades prácticas; en la Maison du Peuple es imposible no comprender que se formulan ciertos postulados teóricos. En el primero, la estructura de metal se presenta como solución a un problema específico; en el segundo una *previsión en hierro forjado de la estructura metálica* viene expuesta, aparentemente, como manifiesto de un programa arquitectónico. La estructura de Holabird y Roche es, principalmente, un edificio; la de Horta, una polémica.

No podemos dudar que el edificio de Horta es el que exige un mayor esfuerzo estético; pero podemos tener la certeza casi absoluta de que el de Holabird y Roche resulta, en general, más próximo a los gustos actuales. Sin embargo el edificio McGlurg no nos ofrece ninguna garantía de la autoconciencia de sus autores, mientras que la Maison du Peuple brinda muestras indiscutibles de

la sofisticación de Horta. En este último caso podemos adivinar el gran impacto que el edificio produjo. Podemos comprender anticipadamente la encendida polémica, las explicaciones críticas, el goce de la vanguardia y el horror de los conservadores. La Maison du Peuple es un edificio que se brinda a una sociedad y, tanto a la sociedad lo acepta como si lo rechaza, Horta continúa presuponiendo su participación en cuanto público. Es decir, Horta pide una reacción y, en consecuencia, la Maison du Peuple demuestra una humanidad de la que carece el edificio McClurg. Ya que en este último Holabird y Roche no han buscado un tema de discusión para una camarilla, sino que han intentado construir un entorno racional para las actividades de sus clientes.

Y, evidentemente, si los métodos seguidos por Holabird y Roche en esa época eran de algún modo representativos de la Escuela de Chicago, podemos presumir que no tenían el menor interés en que su edificio les encumbrase a la notoriedad artística. En palabras del novelista francés Paul Bourget, cuyos juicios sobre la Escuela de Chicago han sido constantemente citados, aquellos arquitectos «habían aceptado sin reticencias las condiciones impuestas por el especulador»⁴ —se limitaban a producir edificios que se limitaban a ser los instrumentos lógicos de la inversión. En otras palabras, si no hallarse en situación de emitir manifestos en favor de la causa racionalista, veíanse simplemente obligados— y dentro de las condiciones más leoninas a ser tan racionalistas como pudiesen.

Esta distinción entre dos estilos de argumentos (en realidad se trata de la idea de la mecanización enfrentada al hecho de la mecanización), parece cristalizar las diferencias básicas de enfoque ejemplarizadas en ambos edificios; diferencias que pueden ser ampliadas. «En una ocasión pregunté a uno de los más famosos arquitectos de Chicago qué sucedería si el arquitecto de un edificio comercial sacrificase la disponibilidad práctica de uno de sus pisos a posibles exigencias arquitectónicas, tal como se ha hecho a menudo en Nueva York», cuenta Schuyler. «Su respuesta», prosigue, «fue ilustradora: se correría la voz y nunca le volverían a encargar otra obra. No, nosotros no engañamos jamás a los promotores, son demasiado listos».⁵ En esa época los hombres de negocios de Chicago no estaban dispuestos a ningún sacrificio en nombre de una idea, no precisaban de un descarado simbolismo arquitectónico —como ocurría, por ejemplo, en Nueva York—, ni siquiera necesitaban esas fantasías sobre los temas mecánicos que podían ser impuestas a los habitantes de Bruselas; pero los arquitectos de Chicago (o algunos de ellos) eran conscientes de que el sentido simbólico siempre ha sido uno de los atributos necesarios de la arquitectura; y si, como deduce Schuyler, se veían obligados a ser utilitarios, no siempre eran tan ajenos a la significación social de su utilitarismo como pudiera parecer. John Root, por ejemplo, requería que el moderno edificio de oficinas «comunicase, por su masa y proporción, y de un modo elemental, una idea de las fuerzas poderosas, estables y mantenedoras de la civilización moderna».⁶

Pero, incluso tras esa exigencia, podemos descubrir una diferencia entre Chicago y Bruselas. En Bélgica, según cuenta Siegfried Giedion, habían descubierto que las formas arquitectónicas eran impuras, que la atmósfera se hallaba

«infectada» y que, en consecuencia, el «progreso» arquitectónico debía ser concebido como una especie de «rebellión moral».⁷ Pero los arquitectos de Chicago apenas habían permitido que las formas fuesen sometidas a un escrutinio tan imparcial; y si hubiesen tenido ocio suficiente para hacerlo y sus conclusiones hubiesen topado con las condiciones establecidas por los especuladores es de suponer que no les habrían permitido llevarlas a la práctica. «Las fuerzas poderosas, estables y mantenedoras de la civilización moderna» (¿las grandes y crecientes fuerzas de un sistema económico de *laissez-faire*?) representaban para Root un poder que era deseable expresar. ¿Y para Horta? Debemos poner en duda que Horta reconociese tales imperativos. Cabe suponer que Horta había llegado a ciertas conclusiones críticas respecto a la naturaleza de la sociedad contemporánea y luego había pasado a considerar su obra como la manifestación arquitectónica de tales juicios.

Es evidente que, en Bélgica, el Art Nouveau fue uno de esos movimientos revolucionarios básicamente dependiente de un programa altamente desarrollado; pero en Chicago esa revolución estructural careció, a todas luces, de semejante soporte teórico.

«La actividad de Chicago levantando enormes edificios (de obra sólida) acabó por atraer la atención de los jefes de venta locales de los talleres de laminados de la costa este», cuenta Sullivan, y fueron precisamente ellos, nos dice, quienes concibieron la idea de un esqueleto que soportase todo el peso del edificio. A partir de entonces, prosigue Sullivan, la evolución del armazón metálico «fue un problema de visión de los vendedores basado en la imaginación y la técnica ingenieriles» y, de este modo, en tanto que producto para la venta, «la idea de la estructura metálica fue presentada a los arquitectos de Chicago como una tentadora oferta».

«La pasión de vender», afirma Sullivan, «es el motor de la vida americana. Las manufacturas son subsidiarias y accidentales, aunque la venta debe basarse en un aparente servicio, en la satisfacción de una necesidad. La necesidad existía, la capacidad de satisfacerla también, pero no se había establecido el puente entre ambas. Luego se produjo la chispa imaginativa que las conectó. El proceso se puso en marcha y rápidamente se creó algo que jamás había existido».⁸

Por eso la revolución estructural de Chicago fue resultado de una combinación, la combinación de una receptividad despiadada y de una capacidad de ventas llena de imaginación. Según esta descripción de Sullivan los arquitectos de Chicago no exigían una estructura; sino que ésta les fue dada; y este hecho sencillísimo serviría para explicar tanto el modo rápido y desapasionado de racionalizar la estructura del edificio como la facilidad con la que tantos arquitectos abandonaron sus métodos para aceptar uno nuevo. «Los arquitectos de Chicago», añade Sullivan, «aceptaron con gusto la estructura metálica y supieron emplearla. Los arquitectos del este se sintieron anonadados por ella y no pudieron contribuir a su evolución». De todos modos Schuyler nos cuenta lo contrario: que los arquitectos de Chicago no eran distintos a los de otras partes. «Son», dice, «dis-

tintos por obligación». Han «aceptado francamente las condiciones que les impone el especulador, porque se trata de verdaderas imposiciones, y no hay modo de escapar a ellas si uno quiere vencer y mantener la reputación de arquitecto "práctico"».

Si las examinamos conjuntamente estas declaraciones parecen contradecirse, aunque tal vez no tanto como parece a primera vista. Son declaraciones que describen una situación. Que sugieren una falta de conciencia teórica. Que indican una actitud de respuesta hacia lo nuevo. Que indican una disponibilidad a supeditarse al cliente. Y los clientes, nos dice Schuyler, «los hombres que encargan y financian los edificios utilitarios» no son precisamente «un grupo dedicado a la filantropía (sino) un conjunto de hombres de negocios absolutamente dedicados a las empresas públicas, como los encontraríamos en cualquier otra ciudad comercial del mundo». Son, según dice, «los mismos hombres que están dispuestos a sufragar los gastos de empresas públicas con una generosidad y un espíritu comunitario que no tiene paralelo». «Están dispuestos a efectuar los más generosos sacrificios por su ciudad, para que tenga ornamentos y trofeos que la convirtieran en algo más que en un centro porcino y de cereales. Están dispuestos a convertirse en mecenas de las artes, pero lo que no desean es que esto pueda inmiscuirse para nada en sus negocios.»

La inocencia de esas observaciones contemporáneas llega a forjar un esquema crítico ante el cual todavía nos inclinamos. Muestra la dicotomía entre el virtuoso Chicago del Loop y el Chicago depravado de la Fair. Los edificios comerciales del Loop, esplendorosamente al descubierto, deben parte de su autenticidad al hecho de ser, simplemente, una racionalización de las necesidades de los negocios; y aunque son documentos sociales de la mayor importancia, y a pesar de los esfuerzos de Root, no los podemos considerar, en sentido deliberado y lato, como símbolos culturales. Fueron concebidos como medios de lograr algo, y si queremos comprender qué era lo que se pretendía lograr deberemos volver nuestra atención hacia otras partes, seguramente hacia las zonas residenciales de las afueras, o hacia aquellos ornamentos y trofeos, o fijarnos en esos «gastos iniguales» y en los «generosos sacrificios», entre los cuales los más destacados son, posiblemente, los que se centraron en la exposición mundial de Columbia.

De este modo, vistas en términos del admirable pragmatismo que realmente fomentó los edificios del Loop, pragmatismo que fue directamente responsable de su falta de matices y de su impacto directo, tanto estas estructuras como las de la Feria aparecen como fenómenos complementarios, como las dos caras de una misma moneda. Dado que negocios y cultura eran entendidos como actividades independientes, y dado que los magnates de Chicago no estaban dispuestos a interpretar el papel de mecenas en horas de negocios, los arquitectos de Chicago pudieron sacar adelante las innovaciones más audaces. Y como al hacerlo no ofendían ninguna explícita preferencia social o artística, no tuvieron barreras que contuviesen su despiadada evolución de la estructura lógica básica. Tal como dice Schuyler, esta racionalización no se hubiese podido llevar a cabo en Nueva York. Y por lo que sabemos tampoco hubiera podido producirse en Europa.

En Chicago fue posible porque los negocios carecían de inhibiciones; aunque, desgraciadamente, como demuestra la exposición mundial de Columbia, los negocios no eran por esa razón irresponsables.

Por eso lo que aparece a nuestros ojos como el éxito y el fracaso de Chicago ya se hallaba implícito en sus mismas condiciones. Un logro primordialmente arquitectónico venía determinado por la urgencia de una necesidad física; y debido a la falta de un programa específicamente arquitectónico, fue posible una revolución arquitectónica aparentemente completa.

Esta falta de programa fue lo que, sin embargo, hizo que, al final, esa revolución no diese un paso decisivo. Los edificios de oficinas de The Loop fueron, evidentemente, admirados por sus contemporáneos; pero, por más racional que sea su estructura y por más inmaculada que sea su forma, es difícil convertirlos en respuesta a cualquier noción de sociedad medianamente aceptable. Invocaban modelos públicos que no estaban totalmente aceptados; estipulaban exclusivamente el beneficio privado; y, para el gusto de la época, que todavía no se había desarrollado —o contraído— lo suficiente para poder contemplar la máquina desde un sesgo poético, pertenecían más al equipamiento que a la arquitectura. Era hechos estimulantes, es cierto, pero difícilmente eran considerados hechos culturales.

Este tipo de distinguos, que sirven para clarificar las diferencias no exclusivamente técnicas o formales existentes entre el edificio McGlurg y la Maison du Peuple, dejan necesariamente de lado problemas de actitudes y mitologías. Problemas que pueden ser vistos con mayor detalle si analizamos brevemente otro par de edificios, que Siegfried Giedion ya comparó en *Espacio, tiempo y arquitectura*: el Reliance Building de Daniel Burnham (fotografía 49), de 1894, y el proyecto de la Torre de Cristal de Mies van der Rohe, de 1921 (fotografía 50).

Giedion se ocupa precisamente de la similitud de esos edificios; y, aliguiendo su formación wöfliniana, que tiende a ignorar los problemas del contenido (suponiendo que formas más o menos idénticas deben tener contenidos más o menos próximos), se centra en la semejanza del edificio americano y del proyecto alemán. Sin embargo, aunque sea cierto que nos encontramos ante dos torres de oficinas acristaladas, lo que debe preocuparnos con mayor seriedad no es su semejanza, sino su diferencia y todavía más puesto que subrayar su disimilitud no es un ejercicio que requiera especial agudeza crítica.

Estamos, pues, ante un edificio y un proyecto de edificio; ante el resultado concreto de un problema particular y la solución abstracta de un problema general; ante un edificio que sirve a necesidades existentes y una propuesta que se refiere a posibles necesidades futuras. Tenemos algo que responde y algo que se anticipa. El Reliance Building se yergue por encima de las calles de una capital comercial; la Torre de Cristal se cierne sobre un fondo de colinas boscosas y sobre la aglomeración de tejadillos góticos; y, porque cuesta creer que la Torre de Cristal pueda ser una necesidad en esa ciudad de juguete de

una Alemania del pasado, sabemos que se trata no sólo de un edificio de oficinas sino también del anuncio de una causa. Porque si el Reliance Building es, en gran medida, lo que es, la torre de cristal, como la Maison du Peuple, es, evidentemente, algo que no demuestra ser: una formulación de gran carga simbólica. El Reliance Building está casi desprovisto de connotaciones ideológicas, pero la Torre de Cristal es un edificio presuntivo aunque también cargado de una implícita crítica social.

De estas diferencias de insinuación derivan su debilidad y su fuerza tanto el edificio como el proyecto; si a uno le falta poesía, al otro le falta prosa. Adivinamos que Burnham es optimista respecto al presente, que acepta el ethos dominante y ve el futuro como su prolongación; a Mies le adivinamos reacio a colaborar con lo existente, obligado a rechazar lo establecido, insistiendo únicamente en las justificaciones de tiempo. Lo cual, evidentemente, es una grosera simplificación. Pero aunque la complicidad de Burnham y la protesta de Mies son igualmente respetables imponen a sus respectivos productos un significado bastante diferente; y, mientras el Reliance Building constituye una respuesta directa a un problema técnico y funcional, la Torre de Cristal compromete los intereses morales y estéticos de nuestro sentimiento utópico.

En la Europa de los años veinte podemos decir que un edificio de la envergadura de la proyectada torre de Mies constituía mucho más un símbolo que un objeto para ser empleado. Era el símbolo de una sociedad futura orientada tecnológicamente y, en menor grado, símbolo de una América que parecía anticipar ese desarrollo futuro; y, de ese modo, las circunstancias hacían que la idea de un edificio muy alto estuviese impregnada, en Europa, de una facultad de persuasión que no podía tener en Norteamérica. En Europa la idea de un edificio de muchas plantas podía convertirse en el meollo de un sueño; en América, la idea convertida en realidad estaba destinada a ser un aspecto más de una realidad demasiado enfática. «Los ingenieros americanos», escribe Le Corbusier, «anonadan nuestra arquitectura agonizante con sus cálculos»;¹⁰ y, aunque eso puede haber sido tan cierto de los arquitectos del Chicago de los años ochenta, como Le Corbusier creyó que lo era de los ingenieros de una época posterior, es evidente que los rascacielos de la *villie radiéuse* no son resultado de ningún cálculo parecido. Más bien muestran una mente preocupada por el orden ideal de las cosas. Rezuman lo que el Dr. Johnson denominaba la «grandezza de la generalidad». Son abstracciones racionales sobre el tema del rascacielos americano, pero no lo que el rascacielos americano era en sí mismo —un cálculo racional (con los pertinentes decorados cuando eso es necesario) de una inversión provechosa en determinada especulación.

Nos encontramos aquí en el punto en que distintos conceptos de lo que es real, racional y lógico coexisten paralelamente; y estigmatizar cualquiera de ellos por ser radicales o conservadores, importantes o intrascendentes no es excesivamente útil. Es mucho mejor decir, sencillamente, que mientras en Chicago se hacían ciertas cosas (¿culminación de un empirismo desbocado?), existía una incapacidad y/o rechazo para concebirlas en términos que no fuesen específicos;

y que, por lo tanto, eran construidas sin tener en cuenta para nada su propia enormidad; lo cual hace que tengamos que mirar hacia esos rascacielos europeos que sólo existían en la imaginación para descubrir aunque sólo sea un atisbo plausible, público, de una razón para lo que Chicago había producido; y de igual modo como los innovadores europeos de los años veinte relacionaron el rascacielos no sólo con el comercio, sino también con una noción de la sociedad como todo —implicando incluso que el rascacielos podía ser un agente de salvación social—, esos mismos innovadores también atribuyeron una función ideal, general y abstracta al armazón estructural. En América el armazón del edificio, concebido para tener un valor utilitario, había sido racionalizado por el tono predominantemente utilitario de la comunidad empresarial de Chicago; pero, en Europa, en donde los simples problemas de utilidad no podían adquirir tal preeminencia, recibió forma lógica gracias a la voluntad constante de una intelectualidad arquitectónica. Y para estos manifiestos protagonistas de la revolución, la estructura se convirtió en algo distinto de lo que había sido en Chicago. Convirtiéndose en la respuesta no a un problema específico, el de los edificios de oficinas, sino a un problema universal, la arquitectura.

El dibujo de Le Corbusier para la Maison Domino representa, precisamente, esa valoración; y tal vez constituya la ilustración perfecta del sentido que tuvo la estructura para el Estilo Internacional. En ella lo que encontramos no es tanto una estructura cuanto un icono, un objeto de fe que debe actuar como garantizador de la autenticidad, el signo exterior de un nuevo orden, una garantía del deslíz hacia la licencia privada, una disciplina por medio de la cual un expresionismo invertido puede ser reducido a apariencia de razón.

Dispuesto a aceptar la estructura tanto por razones de dogma como de utilidad, el Estilo Internacional se vio llevado a considerarla como obligatoriedad de un sistema con el que el arquitecto estaba obligado a pactar; y, por esta razón, los exponentes del Estilo Internacional se sintieron obligados a montar una ecuación entre las exigencias del espacio y las del armazón de la estructura. En Chicago no hubiese podido existir una obligación de ese tipo y, por lo tanto, nunca se llegó a una ecuación semejante. Allí, como la estructura sólo servía como conveniencia empírica, no era preciso añadirle ningún significado ideal. No se trataba de predicar ninguna ciudad del futuro. Y, desde luego, hacia los años noventa, lo que se predicaba ya era una ciudad del ayer. Sus connotaciones no eran proféticas, sino más bien históricas; y, dado que pronto aumentó la posibilidad de ver la estructura como el agente descarnadamente irresponsable de un comercialismo demasiado despiadado, también se vio —no en el edificio de oficinas concebido como paradigmático y normativo, sino como programa alternativo de residencia— que el sentimiento idealista y progresista podía tener una expresión coherente.

Estas inferencias son las que pueden explicar que Wright se hallara demasiado próximo a ella para poderle otorgar el contenido iconográfico que luego tuvo; demasiado próximo a The Loop para no experimentar su escocer y limitaciones; y demasiado alejado de Chicago para ver la ciudad como la idea que casi ha llegado

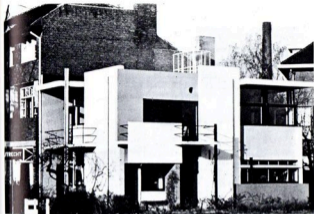
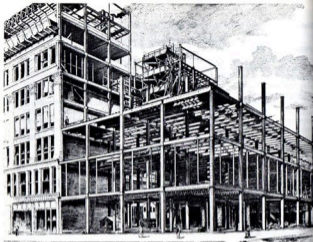
a ser o que la mentalidad reformista de los años veinte hubiese deseado que fuese.

Atribuir un contenido iconográfico a la estructura fue, para bien o para mal (y sin saberlo), prerrogativa del Estilo Internacional; si podemos entender que para Mies, preocupado por el anonimato —o sea, de nuevo por la idea y no por el hecho—, su propio anonimato voluntario y clásico podía ser equiparado al anonimato empírico de la Escuela de Chicago, también podemos ver que para otros representantes y defensores del Estilo Internacional, desconocedores de los detalles sociopolíticos de The Loop, sus efectos técnicos y formales podían haber parecido, a menudo, derivados de los mismos detalles que tuvieron, en Europa, efectos comparables. Es decir, como la renovación estructural fue inconscientemente asociada al deseo de una completa reforma social, The Loop podía ser considerado como un subrepticio presagio de la *ville radiéuse* y por lo tanto se podía atribuir a sus arquitectos intencionalidad que jamás poseyeron.

Pero en The Loop, a diferencia de la *ville radiéuse*, se aceptaba el mundo tal cual era y, aunque parezca irónico que ese conformismo del medio oeste pueda ser comparado, en términos formales, a los descubrimientos del movimiento de protesta europeo, no debe sorprendernos que para Wright las formas que tenían que representar esa protesta debiesen buscarse en otros lugares.

Notas

1. Louis H. Sullivan, *Autobiography of an Idea*, Nueva York, 1924, p. 314; versión castellana: *Autobiografía de una idea*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1959.
2. Montgomery Schuyler, «A Critique of the Works of Adler and Sullivan», en *Architectural Record*, 1895. Reeditado en William Jordy y Ralph Coe (Eds.), *Schuyler, American Architecture and Other Writings*, Cambridge (Massachusetts), 1961, p. 377 a 379.
3. Henry Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials*, Nueva York, 1942, p. 68.
4. Citado por M. Schuyler, p. 381.
5. M. Schuyler, p. 381.
6. H. Monroe, *John Root*, cit., p. 107.
7. S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, cit., p. 215.
8. L. H. Sullivan, p. 312 y 313.
9. M. Schuyler, p. 382.
10. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, cit., p. 33.



40. Casa Schroeder, Utrecht (Gerrit Rietveld, 1924).



41. Segundo edificio Leiter, Chicago (William Le Baron Jenney, 1889-1890).

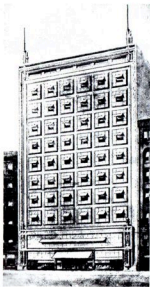


38. Fair Store, Chicago (William Le Baron Jenney, 1889-1890).

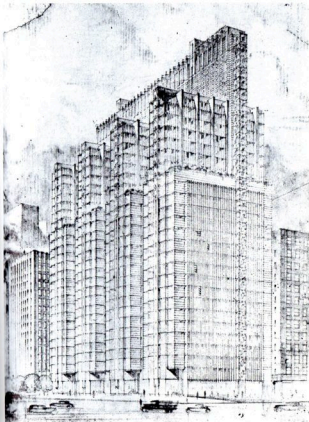
39. Casa Gale, Chicago (Frank Lloyd Wright, 1909).

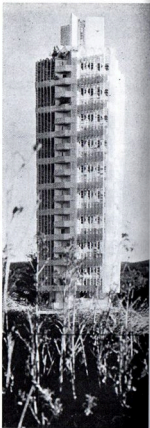
42. Proyecto para el rascacielos Luxfer Prism (Frank Lloyd Wright, 1895).

43. Proyecto para el Edificio de la Prensa (Frank Lloyd Wright, 1912).

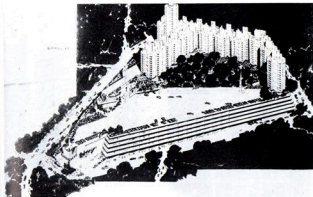


44. Proyecto para el rascacielos de la National Life Insurance (Frank Lloyd Wright, 1924).

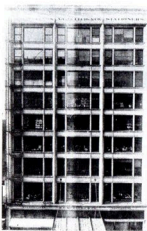




45. Proyecto de la St. Mark's Tower (Frank Lloyd Wright, 1929).



46. Proyecto para el hotel Crystal Heights (Frank Lloyd Wright, 1940).



47. Edificio McGilgus, Chicago (Holabird y Roche, 1899-1900).



48. Casa del Pueblo, Bruselas (Victor Horta, 1897).



49. Edificio Reliance, Chicago (D. H. Burnham and Company, 1895).



50. Proyecto de la Torre de Cristal (Ludwig Mies van der Rohe, 1921).

Neo-«clasicismo» y arquitectura moderna I*

Pilbato *¿Qué va ser Bore* *

Ya hace algún tiempo que, en ciertos círculos, los adjetivos miésico y paladiano son casi sinónimos, y ahora que su yuxtaposición ya no nos sorprende, y que ni siquiera nos sorprende nuestra falta de sorpresa, podemos preguntarnos cuáles son los problemas reales que se ocultan bajo esa pequeña revolución semiótica. Se trata de un golpe tan silencioso, tan desprovisto de banderas y manifiestos, que podríamos sentirnos inclinados a creer que no se ha producido —pero los edificios están ahí para probar lo contrario y las mesas de dibujo de muchísimos estudiantes parecen preparar otros muchos.

Tampoco podemos decir que haya existido mala voluntad en reconocer esos edificios como lo que son. Ya en 1953, *Forum* estaba dispuesto a detectar connotaciones «paladianas» en una vivienda que el observador casual hubiese considerado de simetría inocente. Recientemente el *Architectural Record* ha designado unas manifestaciones similares con el epíteto de «espacio-temporalmente paladianas», mientras en Inglaterra, *The Architectural Review* ha dejado entrever de vez en cuando a sus lectores los peligros formalistas inherentes a un programa neo-paladiano. Erraríamos, por tanto, si creyésemos que no ha emergido una nueva actitud, o si presumiésemos que la apelación «paladiano» no es más que otro bálago arrastrado casualmente por los vientos de la crítica.

En general los edificios neo-«paladianos» contemporáneos se presentan como pequeñas viviendas equipadas con alzados y detalles miésicos. Conceptualmente acostumbra a ser un pabellón o un volumen único y aspiran a una rigurosa simetría exterior y [cuando ello es posible] interior. Podemos considerar precedente de este tipo de casa la Resor House de Mies, o la Oneto House (fotografía 51) de Philip Johnson, en Irvington-on-Hudson, tipo del que poseemos ejemplos ya más elaborados en la casa de John Johansen en Fairfield County. Conc-

* Escrito en 1956-1957 y publicado por primera vez en *Oppositions* f. 1973.

ticut (fotografía 52) y en la casa de Moustier, de Bolton y Barnstone, en Houston (fotografía 53). Pero sin duda se podría pensar en otros ejemplos que no tienen por qué ser necesariamente viviendas.

Debemos advertir que este tipo de edificios son un fenómeno típicamente norteamericano, o cuando menos es difícil encontrarlos, de momento, fuera de Estados Unidos. También podemos decir que cualquier parecido con supuestos prototipos a orillas del Brenta o alrededor de Vicenza es superficial, y que, evidentemente, sus arquitectos han rehuido cualquier reminiscencia histórica aunque, al estar inspirados por ciertas actividades de Mies van der Rohe, den por supuesto que la disposición simétrica del edificio es adecuada a casi todos los fines, con lo cual han llegado a una superficial aproximación de lo que es el característico parti de Palladio.

No hay nada —o tal vez no debiera existir nada— demasiado destacable en el parti paladiano; hace cuarenta o cincuenta años posiblemente nadie le hubiese prestado la menor atención. Y no hay nada —o no debiera existir nada— que justifique prestar demasiada atención a una pequeña casita miésica, que seguramente pertenece a una de las más distinguidas convenciones de la última década. Pero esta nueva convención, la pequeña y elegante casa al estilo de Mies, que pregona conscientemente el parti de Palladio, debe suscitar nuestra atención, y sobre todo quizá no tanto por lo que no es como por lo que significa.

Hace veinte años decir que a finales de siglo los miembros de una generación de arquitectos más jóvenes se iban a sentir obsesivamente fascinados por los problemas de la simetría hubiera parecido una formulación dudosa, o al menos eso cabe suponer; y sabemos que en 1947 hubiese continuado pareciendo una proposición sorprendente. En 1937, entre unos pocos, y en 1947, ya entre muchos, seguramente hubiera sido seguro afirmar que, entre otras aberraciones formalistas, el «culto al eje» estaba muerto o, al menos, agonizante. Pero, aparentemente, hoy las cosas han cambiado y, como reflejo de esos cambios, estos edificios «neo-paladianos» parecen plantear una pregunta, un problema que podría ser formulado básicamente de este modo:

O bien apenas podemos aceptar esos edificios como ejemplos de arquitectura moderna, o apenas podemos aceptar las formulaciones teóricas de la arquitectura moderna.

La primera opción es absurda, la segunda descorazonadora. Y nuestra confusión no puede ocultar la sospecha de que los edificios de este tipo constituyen una ruptura decisiva, no sólo con los credos ortodoxos de la arquitectura moderna, sino también con los criterios visuales de lo que podríamos considerar sus logros canónicos.

El problema empieza a agudizarse si pensamos que, en sentido general, afecta a algunas de las producciones más impecables e influyentes de la época actual; y en cualquier caso ese modo post-Mies ya se ha generalizado de

masiado para ser arrinconado como si se tratase del divertimento de unos cuantos sofisticados. Pero tampoco puede ser juzgado aisladamente. Si queremos comprender su significación es casi seguro que debemos verlo como un paralelo de ese otro movimiento mucho más amplio, popular y dudosamente clásico, ejemplificado por obras como el aeropuerto de St. Louis de Yamasaki (fotografía 54), o el grupo del auditorio y la capilla del M.I.T. de Saarinen (fotografía 55).

Estas evoluciones —la interpretación doméstica de Mies en términos de una tardía distracción pompeyana y de la traducción casi romana dada últimamente a los experimentos de Nervi, Buckminster Fuller, y Candela— están evidentemente relacionadas entre sí. Así, aunque una quizá muestre mayor interés por el plano y la otra por la estructura, ambas están preocupadas por un ideal de control volumétrico, ambas muestran su parcialidad en favor del espacio centralizado, tienen una concepción de la arquitectura más urbana y tecnocrática que rústica y artesanal, y ninguna tiene conflicto alguno con el momento actual. Pero aunque indiscutiblemente ambas dependan del llamado Estilo Internacional, quizá fuese demasiado fácil afirmar que no representan más que una extensión de las sanciones de su «estilo». Una reacción a la antigua como ésta, una reacción que se produce dentro del andamiaje de la arquitectura moderna y a veces con una lealtad belligerante hacia ella, merece seriamente nuestra atención en la medida en que constituye una violación sorprendente y flagrante de lo que ha sido considerado como idea de la arquitectura moderna.

Evidentemente lo que es, o lo que se ha pensado que puede ser, la idea de la arquitectura moderna es un tema bastante confuso —como es lógico que suceda con tales cuestiones. Además, y a fin de establecer cualquier criterio de juicio, referimos a una teoría ortodoxa de la arquitectura moderna es injustificable, invocar sus éxitos canónicos es exagerado, y aludir a la existencia de un Estilo Internacional puede llegar a ser, incluso, una ofensa. Sin embargo la conveniencia nos fuerza a emplear, de momento, estos términos como herramientas críticas, como generalizaciones de trabajo que nos permitan desarrollar algunas ideas; y aunque tales generalizaciones difícilmente respetarán la junción de la Textura que concurre incluso en la situación más elemental, si son entendidas como mero utilillaje pueden servir para juzgar grosso modo los hechos.

De este modo, aunque la arquitectura moderna se propuso combatir toda la ortodoxia establecida en favor de la evolución racional y nunca pensó que su pasado pudiese determinar su futuro, no es menos cierto que existió cierto consenso y unos métodos composicionales comunes que diferenciaron las formulaciones verbales y las soluciones plásticas de los años veinte, y que, por lo tanto, no es totalmente equivoco hablar de un Estilo Internacional. Y aún más: puesto que la cristalización arquitectónica de hace treinta y cinco años todavía tiene un significado crucial, no es del todo injustificado reconocer sus representaciones representativas —la Bauhaus, Garches, el Pabellón de Barcelona, por ejemplo— como pautas de un canon, y luego identificar la teoría que inspiró dichos edificios como ortodoxa.

Debemos admitir, sin embargo, que no es fácil identificar la teoría ortodoxa. Aparentemente se trata de algo que no llega a ser una doctrina consistente pero que es algo más que un cuerpo de principios. Es una colección, no formulada, de aforismos y polémica de la que pueden extraerse ciertas inferencias. Es una actitud mental que puede ser reconocida por su temperatura. Para lo que ahora nos interesa, es una atmósfera de pensamiento vagamente asociada a Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe que expone y justifica la aparición de una nueva arquitectura en los años aledaños a 1919.

Persuasiva, algunas veces contradictoria, muchas veces extraordinariamente condensada, precisamente por tratarse de un clima de opinión, la teoría ortodoxa no se somete al análisis con excesiva facilidad. Es una especie de edificio que se resiste al examen frontal y al que, en consecuencia, nos debemos aproximar desde distintos ángulos; y por eso mismo, porque es imposible acercarse de cara, puede servir como punto de partida entrar en ella por sorpresa y luego examinar muy escudriñando sus presupuestos centrales —la noción que la condición de la arquitectura de una comunidad es un síntoma de su salud espiritual y social—. Esto, como la noción más científicamente formulada de que la evolución de la arquitectura puede ser un índice de la historia de las ideas, es, evidentemente, uno de los postulados básicos de la historia del arte; pero, como hipótesis de que la sociedad contemporánea se halla enferma, condenada, falta de integración, caótica, mientras que la sociedad del futuro será completa, sana, orgánicamente diferenciada y ordenada, ya nos da una pista valiosísima para comprender la mentalidad y el espíritu de una época. Es como si nos quisiera decir que el mundo espera la gran regeneración y que la arquitectura moderna emerge para dejar constancia de ello en el presente, como resultado, no tanto de un cambio de visión, cuanto de corazón.

Es obvio que estos presupuestos, que no carecen de evidentes connotaciones teológicas, ampliaron los sentimientos y contribuyeron a la dignidad; mientras, el arquitecto moderno, al poder pensar en sí mismo en esos términos milenarios, se podía convertir en una especie de Sigfrido o de San Jorge. Adoptaba la figura del héroe, extrañamente ajeno a la corrupción contemporánea, y acababa con los dragones ecclésiásticos que eran su símbolo interpretando el papel de protagonista de la revolución tanto arquitectónica como social. Y, puesto que mediante la referencia a estas actitudes, el edificio individual podía ser entendido no sólo como edificación sino también como indicación de un auténtico renacimiento, el Estilo Internacional fue seguramente el único entre todos los movimientos vanguardistas de los años veinte que se vio investido, al menos parcialmente, de una responsabilidad básica. Provyisto de una razón bastante independiente de la arquitectura, el edificio moderno se convirtió en la celebración ritual del potencial humano en la sociedad mecanizada.

Esta situación era una colosal fantasía; y la intensidad del compromiso que caracterizó a los innovadores de los años veinte puede ser explicada, sin exagerar, en función de su aceptación de la misma. Era una fantasía que proporcionaba a la nueva arquitectura un contenido ético, la equipaba con un especial

El papel del simbolismo

simbolismo y se hacía altamente instrumental en su éxito popular. Pero ahora, naturalmente, nos parece que ese éxito popular fue lo que precisamente dio al traste con toda aquella idealización de lo que debía ser el mundo futuro que planeaban. Sorprendentemente, muchos de los logros más significativos de la arquitectura moderna ya tienen una respetable longevidad. Los podemos contemplar con la misma actitud mental con que antes contemplábamos exclusivamente el Palazzo Farnese o el Louvre. Ahora somos conscientes de que la arquitectura moderna tiene un pasado; por no hablar ya del presente; y puesto que ese presente —el futuro del ayer por el que se inició toda la lucha— no se ve aparentemente amenazado por ninguna inminente utopía, toda aquella justificación milenaria empieza a parecer un tanto engorrosa. Hoy en día la arquitectura moderna está reconocida por los gobiernos y ha recibido el espaldarazo de las grandes corporaciones. Ha aparecido una generación que ya la acepta como algo dado; y, en consecuencia, el arquitecto moderno ya no puede pretender con la seriedad de antes ser el protagonista de una nueva integración de la cultura. Ahora le cuesta mostrarse militante y, al estar menos dispuesto a evangelizar un mundo que, sin haber cambiado excesivamente, sin embargo le ha aceptado, parece más dispuesto a volver a dedicarse a una función específica.

Con ganancias o pérdidas, en esta combinación de la apreciación pública existe cierto éxito práctico y cierto menoscabo del optimismo. Y tal vez ésa sea una de las causas que han contribuido a forjar las nuevas actitudes y una de las posibles explicaciones de esa relación, medio obsesiva, medio desafiante, hacia los antiguos maestros tan característica del momento actual. La naturaleza ancilar de los nuevos movimientos es aparente y a veces la vemos pregonada por ellos mismos. Estos se diferencian a menudo de su fuente material precisamente por lo que tienen en común con ella; mientras que, en general, logran jugar con la misma sensibilidad.

El neo-«paladianismo», por ejemplo, ha heredado directamente de Mies un sentido de corrección. Ha adoptado su orden del envoltorio del edificio. Y ha sido Mies quien les ha inducido a aceptar como suficiente la formulación del volumen elemental. Sus materiales preferidos, su gusto por la gran escala y el acabado impecable, provienen en gran parte de Mies y se ha aprovechado también el mismo pláceme de sus soluciones simétricas. Lo que acabamos de decir también puede ser aplicado, aunque en menor medida, al menos explícito estilo neo-«clásico». Este último ha adoptado, además, buen número de otros elementos; estructuralmente es más arriesgado y seguramente está más dispuesto a mirar con buenos ojos a Le Corbusier, pero, en última instancia, sus orígenes míesicos son difícilmente disimulables.

Sin embargo, ambos movimientos, y en especial el neo-«paladiano», parecen hallarse íntimamente relacionados con Mies (y con esa teoría ortodoxa de la que Mies es considerado representante) por sus formas característicamente «típicas» y neutrales. En eso, y en los fríos materiales sintéticos con los que deciden llevar a cabo esas formas, queda claramente revelada su fidelidad al principio de los años veinte. Aunque también puede ser la naturaleza explícita de esta

formulación la que llama la atención sobre ello como acto de compensación —ya que, de modo casi igualmente explícito, en su elección de *partis* y en su selección descartada de ciertas formas en y por sí mismas, los nuevos movimientos colocan otros principios de los años veinte a cierta distancia.

«El intento de revivir la arquitectura, desde el punto de vista de la forma parecía hallarse condenado», escribió Mies en 1940 refiriéndose a la situación imperante hacia 1910; y su frase «Nos negamos a reconocer problemas formales; sólo reconocemos problemas de construcción» es casi el grito de batalla de los años próximos a 1923. Ese es el *leitmotif* de la Bauhaus y un elemento que reaparece constantemente, aunque con distinta inflexión, en el pensamiento de Le Corbusier. Se creía que la búsqueda de la forma llevaba a formas de integridad dudosas, que tornaba irracional y particularista, que era una premeditada preocupación por el pasado, un alejamiento irresponsable del futuro; y, para probarlo, existía el ejemplo del siglo XIX. La nueva arquitectura debía ser auténtica. Es decir, debía ser inevitable, debía estar predestinada, pertenecer a la naturaleza de las cosas. No podía ser una entre otras muchas posibles, sino la única posibilidad. Y por lo tanto era necesario que sus determinantes parecieran residir fuera de la esfera de la elección, que lo que Mies bautizó como «licencia subjetiva» fuese erradicado y que, en su lugar, se instalase la «objetividad» como criterio de valor.

La «objetividad» implicaba limitaciones. E implicaba, también, una forma impersonal, generalizada y abstracta; y, naturalmente, la concepción de tal forma, desprovista de sentimiento individualista y sobreponiéndose a la emoción personal, es, en el fondo, una concepción clásica. Es la idea que engloba todo el drama trágico. Este aspecto de la exigencia de una neutralidad parece haber sido entendido, principalmente, por Le Corbusier. La misma alternativa, sin embargo, podía recibir un giro distinto. La forma «típica» podía ser vista como algo necesario debido a la producción en masa, al sentido común, a la realidad cotidiana, y a las exigencias de una nueva sociedad. La «objetividad» podía parecer garantizada por una exigente atención en favor del uso de la fabricación y la utilización, o sea, otorgando a la arquitectura la pureza impersonal de una técnica; y a veces se creía que esa forma sería, a diferencia de la arquitectura producida en los últimos quinientos años, racional, y que sería también una respuesta a las necesidades del espíritu.

Pero los discriminadores dudaban que eso fuese todo. Una arquitectura que repudia la mera estilización y la innovación premeditada, pero que se diga «moderna» o «nueva», o si se prefiere «contemporánea», seguramente quiere dar a entender algo al emplear esas palabras. Su significado no es exclusivamente cronológico. Una arquitectura que se diga «orgánica» posiblemente invoque la biología. Y una arquitectura «moderna» necesariamente debe apelar a un criterio de contemporaneidad; por eso, según Gropius, la nueva arquitectura es «el inevitable producto lógico de la condición intelectual, social y técnica de nuestra época»;² y, aunque eso pueda tener profundos significados, también puede ser que simplemente se refiera a que el edificio «nuevo» o «moderno» debe incorporar la plena conciencia de ciertos imperativos apremiantes y estrictamente contemporáneos,

debo ser predicada no sólo en términos de función, estructura y materiales, sino también en términos de un contenido más intangible: *el espíritu de la época*.

La idea era valiosa. Elevaba a la arquitectura moderna por encima del mero racionalismo y del mero capricho. Era una idea que, aun viendo la arquitectura moderna como producto «inevitable» del tiempo, la valoraba en términos de todas las épocas precedentes. Y ése era el standard que Mies pedía en 1923-24 cuando dio su elocuente definición de la arquitectura como «voluntad de la época trasplantada al espacio». Pero al mismo tiempo y con igual elocuencia también había pedido que la arquitectura «fuese exclusivamente construcción».

Posiblemente se detecte aquí una dicotomía que Mies ha estado intentando resolver desde entonces. Puesto que si la arquitectura sólo tiene que ser una simple construcción racional pero simultáneamente tiene que incorporar el espíritu de la época, nos vemos obligados a adoptar una de estas dos conclusiones: o el espíritu de la época es simplemente materialista y se halla totalmente ocupado por la tecnología; o es tan refinado en sus poderes de selección que está dispuesto a contentarse con la mera expresión tecnológica. Y, aunque cualquiera de estas dos posibilidades parece poco plausible —y ambas lo son—, tendremos que asumir que aunque la arquitectura moderna pueda ser una traducción física de la «voluntad de la época», difícilmente puede limitarse a ser, por esa mismísima razón, una simple construcción racional y nada más.

De todos modos, si tenemos en cuenta que el espíritu de la época, aunque tal vez correspondía a una realidad que no nos atreríamos a poner en duda, no deja por ello de ser un concepto muy elástico, este tipo de discrepancia puede a menudo ser pasado por alto. En sí mismo, el espíritu de una época es un espíritu universal, irresistible, supraracional, impersonal, perceptivo y sensato. Posiblemente corresponde a los anhelos tácitos de la humanidad en un momento dado —a los anhelos de la «gente»—. De modo que, presentándose como intérprete de ese inconsciente colectivo, el arquitecto moderno ha añadido otro papel a su repertorio de Sigfrido - San Jorge. Ahora se ha convertido en la persona que debe intuir lo que debe ser, en el mediador entre la vida psicológica inconsciente del «pueblo» y los medios tecnológicos a su disposición, en arúspice, profeta y guru. Se ha convertido no sólo en protagonista de la renovación social sino también, podríamos decir, en partera de la historia —¿de la forma histórica significativa?

O, al menos, algo así es lo que parece haber sido su idea; y es obvio que, armado de este modo y capaz de verse a sí mismo como agente neutral de la voluntad de una época, el arquitecto innovador de los años veinte pudo permitirse «no reconocer los problemas de forma». Esos problemas, en teoría, ya no eran los suyos propios. La forma se había convertido, no en resultado de una elección, sino en una imperiosa necesidad de evolución o en un inevitable efecto de cambio social; de este modo, el arquitecto podía despersonalizar su gusto y luego interpretarlo de nuevo como si le hubiese venido una intuición profética.

De todos modos, cuando una preferencia estética se convierte en una caña en el destino humano siempre puede, a pesar de la supresión descarada de su verdadera naturaleza, continuar floreciendo con la misma alegría de antes; y que eso pueda ser así explica muchas cosas que, de otro modo, serían inexplicables. Porque, examinando lógicamente, el tema racionalista de la teoría ortodoxa —el de una arquitectura determinada por el uso y la tecnología— hubiera debido desembocar en una serie de soluciones basadas enteramente en métodos inductivos y empíricos, soluciones que hubiesen podido ser similares en razón de sus funciones similares o de sus similares condiciones tecnológicas; y los monumentos canónicos, que han sido negligidos demasiado tiempo, no son otra cosa que eso. Estaban destinados a incorporar el espíritu de una época, y así lo hacían; pero, en los de mayor ilustración arquitectónica, ese espíritu de la época también se encontraba altamente definido y, tanto si se hallaba supuesto como si no, parece haber promovido formas casi tan específicas como esas distribuciones neo-clásicas que hoy son elegidas deliberadamente.

Así cuando en 1923 Gropius escribe sobre «una nueva estética de la horizontal» y añade que

al mismo tiempo la relación simétrica de las partes de un edificio y su orientación hacia un eje central está siendo sustituida por una nueva concepción del equilibrio que transmuta esa simetría muerta de las partes similares en un equilibrio asimétrico pero igual.

al implicar que se trata de una tendencia general (lo cual era cierto) también nos proporciona alguna pista de su sentimiento bastante personal ante distribuciones formales específicas.

Y, en un fragmento sorprendentemente similar, un divulgador tan influyente como Theo Van Doesburg muestra una parecida preferencia.

En el transcurso del tiempo la composición simétrica se ha ido comprimiendo cada vez más hacia el centro, hacia el eje del plano, hasta tal extremo que la composición tiene enteramente forma de eje y el lienzo resta liso y por lo tanto da la impresión de vacío.

Es muy importante y esencial la renovación del método de composición. La abolición gradual del centro y toda vacuidad pasiva. La composición se desarrolla en dirección opuesta, en lugar de moverse hacia el centro se mueve hacia la periferia total de la tela, incluso parece como si fuese a continuar más allá.

En estos fragmentos vemos que, aunque Gropius está escribiendo de arquitectura y Van Doesburg se refiere evidentemente a la pintura, ambos dicen prácticamente lo mismo. Van Doesburg ataca la simetría y propone «la abolición del centro»; Gropius encuentra que la simetría tradicional «ha muerto» y que debe ser substituida «por una nueva concepción del equilibrio» que debe preocuparse más de los desarrollos periféricos que de los desarrollos concéntricos; y las evi-

dencias de lo que, en otro lugar, denominó «las composiciones periféricas» pueden ser reconocidas en distintos grados en la mayoría de edificios de la época que han pasado a tener una significación histórica, sea cual sea su estructura, función o materiales.

La composición periférica era difícilmente reconocida, debido a una posición mental contra el ejercicio de una preferencia estética; pero, tanto si era empleada conscientemente como si no, siempre parece haber proporcionado un principio de organización muy importante. Cuando Siegfried Giedion escribe que la Bauhaus «se expande como un molinete» o que «la planta baja no tiene la menor tendencia a contraerse sobre sí misma», está identificando una de sus manifestaciones. Cuando Philip Johnson advierte que en los primeros edificios de Mies «la unidad del diseño ya no es la habitación cúbica, sino una pared levantada aisladamente que sale desde debajo del tejado y se extiende hacia el paisaje», está reconociendo otra. Pero en Garches la «abolición del centro» se da de un modo todavía más radical que en la Bauhaus o en el Pabellón de Barcelona, y es ahí en donde la importancia de la idea periférica se pone claramente de manifiesto.

En Garches (fotografía 7), debido precisamente a la condensación del edificio en un bloque, parece pregonarse aquella centralización del edificio a la que tan adversos se mostraban Gropius y Van Doesburg. Pero la naturaleza fuertemente repetitiva de la retícula —constituyente básico de tantos edificios modernos— tiende a prohibirlo, y el mismo efecto tienen los espacios que quedan emparedados —producto también de la retícula—. De este modo se subraya la idea de una extensión, de un tirar hacia afuera más que de una concentración de espacio; y, aunque es cierto que en Garches descubrimos un ademán dirigido a la centralización mediante la perforación del suelo y la distribución de la retícula según un ritmo ABABA, no lo es menos que la solución de Le Corbusier continúa siendo la ilustración clásica de cómo la composición periférica puede reforzar características aparentemente tan intrínsecas al esqueleto de la estructura. En realidad lo que se da es una relación de contrapunto con el esqueleto y, así, se le quita énfasis al ya de por sí poco enfático centro del edificio, realirmando y dando mayor tensión a las extremidades del espacio.

Evidentemente la composición periférica tampoco fue una simple práctica de los arquitectos modernos de la gran generación. Todavía podemos ver como persiste en uno de los edificios americanos más representativos, hacia el año 1947 —la Robinson House, en Williamstown (Massachusetts) (fig. 10), de Marcel Breuer—, en donde un esquema binuclear de considerable delicadeza proporciona un ejemplo casi perfecto de como la predisposición de los años veinte fue progresivamente modificada por el creciente gusto por lo rústico. Teóricamente bajo la planificación de cualquier casa de ese tipo hallamos un diagrama derivado del análisis de la función; pero, si inspeccionamos a fondo el edificio de Breuer, salta a la vista que la existencia de sus dos núcleos no es simplemente una cuestión de uso, sino también un modo de construir una tensión espacial. Y también es evidente que la insignificancia proporcional del nexo central que conecta ambas partes no sirve sólo para expresar su finalidad subsidiaria sino que pretende, por

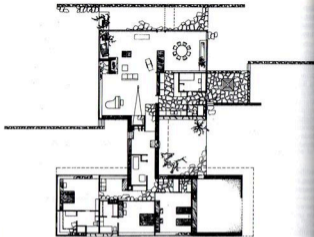


Fig. 10. Planta de la Casa Robinson, Williams-town (Mass.) (Marcel Breuer, 1947).

encima de cualquier otra cosa, suscitar una serie de excitaciones visuales que han de ser descubiertas en los bordes de la composición. Así, finalmente, vemos que son esos incidentes periféricos —paredes bajas, tejados salidos, hendiduras y ranuras— los que otorgan al edificio su peculiar contención, le dan ese aire de modernidad y determinan nuestras sensaciones de agrado.

Precisamente porque el principio periférico (que, según todos los prejuicios puede remontarse a la pintura cubista, y/o a De Stijl, y/o a las Prairie Houses de Frank Lloyd Wright) era compatible con los medios técnicos y con la planificación funcional, porque podían generar productos tan varios y legítimos como Garches, la Bauhaus y el Pabellón de Barcelona, no existió, hacia los años veinte y posteriormente, ninguna necesidad de reconocer su papel independiente y activo. Y, desde luego, si se hubiese reconocido se habría perjudicado seriamente la polémica sobre la arquitectura moderna. Aunque la teoría ortodoxa en cualquier momento hubiera podido legitimar (supuestamente recurriendo al espíritu de la

época) la composición periférica, prefirió no hacerlo, lo cual no es de extrañar. La teoría ortodoxa ha sido, en cierta medida, muy efectiva. Se ha mostrado propagandista y evangélica; y, recurriendo al espíritu de la época, dio con su mejor aliado. Sin embargo ese aliado, que era el catalizador esencial del estilo internacional, debía permanecer un tanto distanciado, como remota deidad que se limitase a presidir. Debía inaugurar una «nueva visión», sin que, por otra parte, su comportamiento tuviese que afectar seriamente al programa racionalista. De este modo se formó la anomalía de una teoría que parecía ser incapaz de proporcionar una explicación adecuada de los fenómenos que decía patrocinar, pero que, en realidad, no los explicaba porque no quería; y de este modo apareció el fenómeno sobre el que Matthew Nowicki llamó la atención, el problema de que «incluso cuando las formas derivan de un análisis funcional ese análisis sigue un modelo que lleva a descubrir una misma función tanto si se trata de una fábrica como de un museo».⁴

Añadir palabrería al problema, como ya reconoció Nowicki, no le sirve de nada a la arquitectura moderna; las vulgaridades no van a ocultarlo; y cuando se percibe, como generalmente ocurre, en qué medida el análisis estructural y funcional ha sido decididamente orientado para facilitar la expresión de una preferencia, por muy aceptables que sean los resultados, hay que mostrarse necesariamente aprensivo respecto a las precarias bases filosóficas de tal actividad. Ahora bien, una base filosófica precaria puede no ser esto ni aquello, y en ocasiones puede que ni siquiera impida un importante logro, o que sea positivamente ventajosa; pero, a pesar de ello, la falta de correlación entre la práctica composicional y su explicación, que hacia finales de los años cuarenta se estaba haciendo descaradamente manifiesta, fue un acicate para las evoluciones que estamos disutiendo.

Empleando una metáfora podríamos decir que la teoría racionalista, entendida como esquema de determinismo que función y tecnología, hacia 1922-23 había llegado a un caballeroso acuerdo con la gran abstracción histórica; y la teoría racionalista quizá no había comprendido plenamente el alcance de sus consecuencias. Tampoco se puede decir que fuese un acuerdo de pura conveniencia el que unió a ambas, puesto que para que una arquitectura racionalista pudiese convertirse en «nueva» era esencial que conulgase con el espíritu de la época. Aparentemente el acuerdo tuvo éxito. Uno de los interesados era analítico. El otro dinámico. Y ambos se sintieron estimulados. Pero la amalgama llevaba consigo una potencial incompatibilidad, y eso parece que sólo fue tenuemente sospechado. El espíritu de la época puede ser indiscreto. No así el racionalismo. Pero ambos tenían muchos intereses comunes. El espíritu de la época era entusiasta de la velocidad, la producción en masa, los aeroplanos, el hormigón armado, la sociología, los baños de sol, la maquinaria pesada, la vida sencilla, las fábricas, los silos, los paquebotes transatlánticos, la higiene y los clásicos automóviles que le sirvieron para crear su propia imagen; y, mientras se pudiese creer que la criatura era estéticamente neutral, el racionalismo no estaba dispuesto a oponerse a aquellos excesos discriminantes. Pero en cuanto se manifestaron las primeras evidencias del gusto, el viejo problema que aquella asociación hubiera tenido que resolver volvió a plantearse; y, para todo el racionalismo en general, el reconocimiento

de que la voluntad de la época no es algo totalmente trascendental, filantrópico o práctico, ha sido motivo de profunda zozobra. La conciliación ha significado el fin de la inocencia.

Esta metáfora de la asociación estaba destinada a resaltar el dilema que puede derivarse de la defensa de una doctrina dual que no logra reconocer su dualidad. El intento de relacionar el espíritu de la época con la trinidad función-estructura-materiales era plenamente comprensible. Pero, en realidad, se trata de antítesis naturales, no de socios armónicos. Son las cargas negativas y positivas que autentifican todo genuino proceso creador. Y sólo pueden juntarse en una relación de tensión. Ninguna de las dos puede subordinarse a la otra. Ambas son autónomas y requieren un constante chequeo. Todo esto, hacia finales de los años cuarenta, ya podía ser intuido, puesto que, por entonces, ya era evidente —y los indicios eran varios— que no se podía confiar enteramente en el espíritu de la época. Lo cierto es que ya no era el compañero tratable y estimulante que había parecido ser veinte años antes. En arquitectura había demostrado ser sobradamente capaz de dismantelar el ingenuo racionalismo. Y tampoco era imparcial; y si el espíritu de la época podía demostrar cierto gusto por la composición periférica, también hubiera podido haber desarrollado apreciación por el estilo corintio y/o por los arcos ojivales; y si entonces resultaba, tal como había sugerido Nowicki, que función, estructura y materiales, no eran sino las sanciones pragmáticas de la forma arquitectónica, ¿cómo iban a resistirlo? Evidentemente apenas lograron hacerlo y el resultado fue que el racionalismo se vio tremendamente comprometido.

Los intentos de resolver este dilema han sido varios. La idea surgida en Italia durante la posguerra consistía, simplemente, en mostrarse irónico al respecto. En Inglaterra el paisaje urbano pintoresco proporcionó una escapatoria típicamente nacional que fue seguida por muchos. En los Estados Unidos, el regionalismo, al intentar erigir el espíritu de la provincia como contrapartida al espíritu de la época, dio con una solución típicamente americana. Pero esta forma de derechos arquitectónicos de los estados no hubiese podido existir sin el complemento de una autoridad central; y en tanto que versión de esa autoridad, las actuales mutaciones neo-«clásicas» deben aparecer a ojos de cualquier observador imparcial como llenas del mismo tipismo americano.

Resumiendo, al verse un tanto turbado por el espíritu de la época, el nuevo movimiento parece someter a arbitrio sus peticiones ficticias o reales. A la pregunta que Nowicki formulaba respecto a las obras canónicas —¿son esos edificios, simplemente, la racionalización de función-estructura-materiales, o son el producto específico de una estética que se origina en determinado momento?— han respondido con una despreocupación total. Se han reservado su opinión sobre la función, aunque no sobre la estructura y los materiales; y aunque, presumiblemente, son conscientes de una estética que se ha originado en lugares concretos y en ciertos momentos, no están dispuestos a atribuir ningún significado especial. Más bien a la inversa. Dispuestos a mantener esa estética a cierta distancia, a nivel de gusto lo logran volviendo a subrayar una forma de composi-

ción concéntrica, y a nivel de las ideas intentando afirmar un principio universal —un principio que tanto los menos instruidos como los miembros de la élite real o supuesta puedan aceptar por un igual—. De este modo han presupuesto la existencia de una idea aplicable a todas épocas; y, al hacerlo, implican la intención de subordinar los imperativos de la época a un equivalente arquitectónico que desempeñe el papel de las leyes.

Dentro de la lógica o de la responsabilidad de ese paso conservador pero eminentemente radical apenas caben excepciones. Es uno de los limitados modos de obturar una brecha que se ha ido haciendo más y más insostenible. Es el producto de personalidades que precisan de un modelo, pero que no quieren quedar a merced del espíritu de la época, ni a merced de la naturaleza. Es decir: es el producto de personalidades que no pueden aceptar una incursión «orgánica» en el territorio de Wright como posible solución; y que, en su lugar, aceptan que el neo-«clasicismo» ocupe posiciones en favor de la habilidad legislativa de formas levemente platónicas, con la presunción de que esas son válidas independientemente de la función o la técnica y que, aunque tal vez se rindan ante su época, al menos en teoría, la trascienden.

Poco es lo que hay que añadir. Frente a esto la elección neo-«clásica» tal vez llevase a quienes eligen hacia la órbita de Le Corbusier que, quizás anticipando un problema de ese tipo, proclamó hace mucho su decidida adhesión a las leyes inmutables de la geometría y las matemáticas. Pero también se puede decir que se estableció una fidelidad distinta. El ejemplo de Mies es más accesible y más adaptado a la tecnología avanzada y, además, Mies había ido modificando su postura respecto a su «voluntad de la época» que, ilimitada en 1923, en 1930 ya había sido sustancialmente cualificada. En 1930 anunciaba:

La nueva era es un hecho: existe, independientemente de nuestro «sí» o de nuestro «no». No es ni mejor ni peor que cualquier otra época. Es un puro dato, y no tiene por sí misma ningún contenido de valor... Hay una cosa que será decisiva, el modo como nosotros mismos nos afirmemos frente a las circunstancias.

Y si en 1930 el valor de una afirmación individual parece levantarse contra lo que en 1923 parecía ser una afirmación colectiva, en 1938 Mies todavía definiría más su posición. En su alocución inaugural en el Illinois Institute of Technology es capaz de proponer una distinción entre «fines prácticos» y «valores»; y ahora son sólo los primeros los que «nos ligan a la estructura específica de nuestro tiempo», mientras que los segundos están supuestamente «enraizados en la naturaleza espiritual del hombre».

Esta revisión gradual de lo que, al principio, parecía ser una posición crudamente determinista es lo que ha otorgado a Mies su posición central en la época actual. Se ha ido apartando de los bastiones menos defendibles de la arquitectura moderna, y ahora parece concebir la arquitectura como algo que surge de la interacción de una tecnología específicamente contemporánea y de una natura-

leza espiritual inmutable, ante lo cual cabe suponer que los movimientos neo-«clásicos» sólo están dispuestos a aceptarlo a medias. Estos han recibido de Chicago el regalo de ciertas formas idealizadas, y las han recibido con la difícil estipulación de que «la forma no es el fin de nuestra obra, sino su resultado». Y si pueden respetar esta estipulación también es posible que quieran diferir de ella. Seguramente menos desilusionados que Mies con la «voluntad de la época» también están menos dispuestos que él a limitarla a cuestiones de tecnología. Pero, como todavía desean controlarla, quieren emplear la forma de Mies precisamente con ese fin —como una razonable limitación que pueda sugerir una convicción expresada por medio de una actitud.

Podríamos añadir que no se trata tanto de una convicción espiritual o artística cuanto de una convicción social, casi sociológica. «No hay nada más lamentable que el arrogante desprecio de nuestros contemporáneos por los problemas de la forma», había escrito De Tocqueville hacia 1830 y que la pertinencia de esta observación con el tema tratado excuse la presentación de tan augusto personaje. «Los hombres que viven en épocas democráticas no comprenden fácilmente la utilidad de las formas», añade; y aunque esta referencia se dirige a las formas sociales y políticas, la forma en sí también se halla implicada. «Es natural que las naciones democráticas necesiten más la forma que cualquier otra nación», prosigue. «En las aristocracias», concluye, «la observancia de las formas era superstitiosa: entre nosotros debieran guardarse con deliberada e ilustrada deferencia.»⁷

Si no fuese demasiado chistoso suponer que ese tipo de argumento es el invocado por cierto número de edificios posteriores a Mies, no dejaría de tener interés ver a dónde nos puede conducir.

Notas

1. Todas las citas de Mies van der Rohe se encuentran en Ph. C. Johnson, *Mies van der Rohe*, cit.

2. Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, Nueva York, 1955, p. 61 [versión castellana: *Alcances de la arquitectura integral*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1970]. Reproducido del *R.I.B.A. Journal*, Londres, 1934.

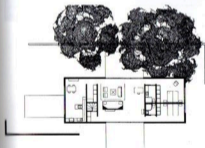
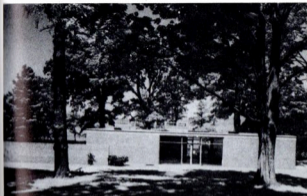
3. H. Bayer / W. e I. Gropius, *Bauhaus: 1919-1928*, cit.

4. De *De Stijl* VII, pp. 24 a 27. Véase también *De Stijl*, catálogo 81, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951, p. 34.

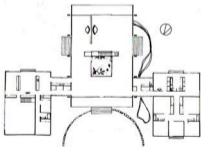
5. S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, cit., pp. 495 y 497.

6. Matthew Nowicki, «Origine and Trends in Modern Architecture», *Magazine of Art*, noviembre de 1951, p. 273.

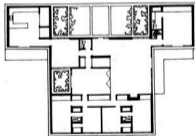
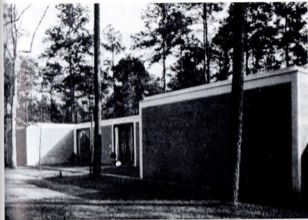
7. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, vol. II, Nueva York, 1954, p. 344; versión castellana: *La democracia en América*, Ediciones Guadarrama, S. A., Madrid, 1969.



51. Casa Oneto, Irvington-on-Hudson (Nueva York) (Philip Johnson, 1951).



52. Goodyear House, Fairfield County (Connecticut) (John Johansen, 1956).



53. Casa De Moustier, Houston (Texas) (Bolton and Barnstone).



54. Aeropuerto de St. Louis (Hellmuth, Yasasaki y Leinweber, 1955).

55. Auditorio Kresge y capilla, Cambridge (Mass.) (Eero Saarinen, 1953).

Neo-«clasicismo» y arquitectura moderna II*

El principio idealista de orden... con su extraordinario énfasis en lo ideal y formal, no satisface ni nuestro interés en lo simple realidad ni nuestro sentido común práctico.

Mies van der Rohe¹

Los gustos manifestados por la joven generación sirven de irónico comentario al texto de Mies. Porque, efectivamente, si «el principio idealista de orden» no ha quedado establecido en estos últimos años, sí ha quedado algo que se le parece mucho; y, paradójicamente, ha sido el ejemplo de Mies el que ha proporcionado el incentivo para el cambio. Así la simplicidad volumétrica «ideal», la simetría «ideal», y la centralización «ideal» se han puesto al orden del día; el renacimiento griego inspira cada vez mayor afecto; y el inquieto fantasma de Palladio amenaza con convertirse en invitado habitual de los barrios más refinados.

En concreto una estructura como el Crown Hall (fotografía 56), facultad de arquitectura del Illinois Institute of Technology, es lo que, a ojos del público con sensibilidad histórica, ha aparecido como nuestro equivalente de la Villa Rotonda; y puesto que es simétrica, cuadrada, y se llega a ella por medio de una plataforma elevada que recuerda el podio de un pórtico que aún no ha sido terminado de construir, no es accidental que se establezca esa comparación. Y la semejanza puede ser mantenida porque, por diferentes que sean esos edificios, en cada uno de ellos percibimos la actividad de un arquitecto que está decidido a ser tan claro como le sea posible, que está decidido a operar sólo dentro de los rígidos cánones que se ha impuesto, y que se halla absolutamente concentrado en un tema específico.

* Escrito en 1956-1957 y publicado por primera vez en *Oppositions* 1, 1973.

De todos modos, una vez establecido este punto de partida, y a pesar de todas sus implicaciones clásicas, el Crown Hall no es la Villa Rotonda —ni se le asemeja en nada. Tal vez fuese útil ver ese edificio y sus inmediatos precedentes de este modo— es decir, si se pide alguna explicación del reciente renacimiento del *parti* paladiano; pero, de momento, sería más provechoso reconocer que la Villa Rotonda y (quizá) Crown Hall son ejemplos de esa «demostración» de la que hablaba el profesor de matemáticas de Louis Sullivan, esa «demostración tan amplia que no admite excepciones»;² y, puesto que las demostraciones de ese tipo pueden arrastrar la imaginación, encontramos ahí una razón muy evidente del extraordinario éxito que ha logrado el actual concepto de arquitectura de Mies. Aparentemente mucho más cristalizado y sistemático que los métodos composicionales de hace diez, veinte o treinta años, parece haberlos reducido, ahora, a la pura insignificancia. Es un concepto que tiene capacidad de imponerse y, aunque es importante que realmente lo logre, no lo es menos que su éxito lleve a un nuevo «clasicismo» mucho más extendido.

Poco después de llegar a los Estados Unidos, o quizás incluso antes, Mies había reaccionado fuertemente contra las composiciones espaciales elaboradamente entretrejidas que hasta aquel entonces habían tipificado los ejemplos más desarrollados de la arquitectura moderna. Sus espacios hiciéronse cada vez menos densos. Acentuó su racionalismo. En ciertos aspectos puede decirse que dio la espalda a aquel neo-griego de Schinkel y Biedermeier que había caracterizado las primeras fases de su carrera; y, dado que esta evolución parece haber sido crucial para las posteriores evoluciones que han absorbido su influencia, valdrá la pena examinarla con cierta atención.

Se ha afirmado muchas veces que la arquitectura moderna no implica simplemente una actitud mental frente a los problemas tecnológicos y sociológicos, sino que se basa en una radical reorientación de la capacidad de concebir el espacio, y puesto que, de modo implícito, se reconoce que los elementos de ese nuevo orden espacial han existido desde hace tiempo, y que su síntesis efectiva es un logro de los años veinte, será útil clarificar ciertos preceptos de lo que llamaremos (a falta de un término mejor) el Estilo Internacional. El espacio del Estilo Internacional es, para nuestros fines, el espacio de Garches, de la casa de Mies para la Exposición de Construcción de Berlín de 1931 (fig. 11) y el foyer de Le Corbusier para el edificio Centrosoyus de Moscú (fig. 12), por ceñirnos sólo a algunos destacados ejemplos. Todos ellos son ejemplos de la revolución espacial de los años veinte. Y todos ellos han ejercido y continúan ejerciendo una profunda influencia en la práctica arquitectónica; y, aunque la estrategia espacial que representan sólo se ha alcanzado en contadas ocasiones, su idea del espacio no es por ello menos significativa.

Como cualquier otro sistema de espacio el del Estilo Internacional deriva de una nueva apreciación de las funciones atribuidas a la columna, la pared y el techo; y, en su forma más avanzada, postula una estructura o armazón cuya función de soporte debe ser expresada separadamente de cualquier función no estructural de compartimentación. El armazón del edificio había hecho que las

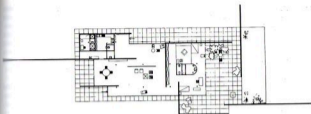


Fig. 11. Planta del edificio de exposiciones, Berlín (Ludwig Mies van der Rohe, 1931).

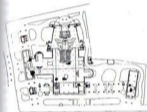


Fig. 12. Planta del Palacio del Centrosoyus, Moscú (Le Corbusier, 1929-1932).

paredes maestras o la aparición de muros parecidos fuese obsoleta; y, puesto que ahora debía revelarse esa estructura, se pedía que las columnas se separasen de las paredes y tuvieran libertad para erguirse en medio del espacio abierto del edificio. Lo restante era pura deducción lógica. Una vez separadas de las columnas, las paredes podían ahora convertirse en una serie de pantallas de libre disposición; y mientras que de este modo seguían el plano «libre», requerían también su corolario, es decir, una fachada «libre» —de modo que, mediante una gran abertura de todo el edificio, volviese a afirmarse la independencia funcional de sus partes.

Los principios de este espacio fueron posiblemente enunciados por vez primera por Le Corbusier, hacia 1926, cuando publicó una serie de diagramas que, por aquel entonces, representaban para él los efectos lógicos de un sistema de hormigón armado;³ pero, hacia las mismas fechas, parece que Mies llegó a conclusiones casi idénticas en lo referente a los problemas planteados por los

soportes metálicos. Con Le Corbusier las nuevas exigencias fueron explicitadas en palabras, y los nuevos papeles adjudicados a columna, tabique, plano y fachada fueron seguidos de una nueva concepción del tejado. Tanto por razones sentimentales como por razones pragmáticas el tejado debía ser plano —para que pudiese ser empleado como jardín—, pero, evidentemente, tanto si servía de jardín como si no, la silueta llana era también la preferida por Mies, por no mencionar ya a Gropius y otros muchos, y seguramente fue preferida porque consideraron que era altamente expresiva de las peculiaridades del volumen que ese tejado protegía.

Sin embargo también existen otras peculiaridades del espacio del Estilo Internacional que merecen nuestra atención: unas intrínsecas y otras extrínsecas. Como ya se ha dicho en el ensayo anterior, el espacio del Estilo Internacional se hallaba caracterizado por una tendencia a subrayar la expresión periférica del edificio más que su expresión central. Por referirnos de nuevo a Van Doesburg, el centro debía ser progresivamente abolido y la composición debía desarrollarse en dirección opuesta. O, parafraseando a Gropius, la nueva exigencia hacía que la simetría inane de las partes semejantes se transformase en un equilibrio asimétrico pero igual.

Además debemos advertir que, en general, el espacio del Estilo Internacional era un sistema que tendía a prohibir que se viesen las vigas, y que lo más importante no era que el tejado fuese llano, sino que lo fuese el techo interior, y que techos y suelos presentasen planos ininterrumpidos. Esta restricción parece deducirse del concepto de libertad de la columna, ya que la columna libre difícilmente podía asumir una relación explícita con las vigas que pudiesen descansar en ella sin llevar a una compartimentalización del espacio y, por lo tanto, a una cierta violación de la libertad del plano. De hecho la aparición de las vigas tenía que acabar prescribiendo posiciones fijas para las divisiones; y, dado que esas posiciones fijas deberían alinearse con las columnas, resultaba esencial que, si se quería afirmar con cierta elocuencia la independencia de columnas y divisiones, la parte interior del tejado, el techo, quedase expresado como una superficie horizontal ininterrumpida.

Por tanto en los edificios de Mies y de Le Corbusier concebidos hacia el año 1929, la columna sirve, fundamentalmente, como puntuación de un espacio de extensión horizontal que, sobre todo en Mies, queda caracterizado por la igualdad neutral de la sección. En estos edificios la columna no promueve la expresión espacial del vano estructural, ni una serie de columnas sirven para definir células estructurales individuales. Más bien sucede todo lo contrario. La columna es una interpolación, una cesura en el espacio general, y la expresión espacial del vano estructural se halla estrictamente subordinada a una expresión espacial del techo plano que soportan las columnas.

Fue seguramente Mies quien dio la transcripción literaria más perfecta de este delicado y complejo sistema de lógica; y, por comparación, Le Corbusier puede parecer menos leal a los principios que había sustentado. Pues mientras las distinciones de Mies entre funciones de soporte y compartimentación son

conceptualmente imaculadas, las de Le Corbusier a menudo parecen un tanto formularias. Por otra parte, mientras que el encanto de los espacios de Mies en esa época reside en su calidad especialmente nítida, en la sensibilidad lírica ante los materiales más costosos, Le Corbusier parece haber explorado una dimensión del problema de la que Mies no se ocupó. Mientras los planos verticales de Mies se alargan sugestivamente, «periféricamente», hacia el paisaje, Le Corbusier ya se había negado esa posibilidad. Tal vez por antipatía hacia esa idea, o tal vez porque instintivamente supiese que los principios de una Prairie House no podían fundirse tan fácilmente con la ordenación repetitiva de una estructura metálica o de hormigón. Le Corbusier siempre había estado predispuesto a interiorizar ese incidente periférico —como ocurre, por ejemplo, en Garches, en donde todas las largas paredes que, en los edificios de Mies contribuyen a dar un movimiento de rotación, de giro, se hallan condensadas en el compás de un único edificio, dentro del cual adquieren una calidad explosiva, enfática, enriquecida, completamente distinta de la serenidad de Mies.

Entre las ironías de los recientes desarrollos, figura el hecho que en los años veinte, cuando Mies no había encontrado su alguno para el bloque, Le Corbusier pudiese emplearlo a fin de lograr la formulación del espacio del Estilo Internacional; y que, sin embargo, en los años cuarenta, Mies volviese a acercarse a un bloque parecido aunque con objetivos absolutamente distintos. Al parecer Mies tuvo que esperar hasta que llegó a Chicago para que el bloque se convirtiese en una obsesión; sólo entonces su apreciación del mismo se convirtió en parte de su reacción contra el orden espacial con el que anteriormente había conculgado. A lo largo de los primeros años de la década de los treinta, Mies había ido simplificando paulatinamente sus modos un tanto ampulosos de 1929-31, y en sus casas con patio de ese periodo (fig. 13) ya había acudido a la retracción de los planos que antes hacía salir desde debajo de la techumbre. Aun así, a pesar de esa simplificación, continuaba manifestando cierta inclinación por un volumen un tanto deslabazado y pintoresco, y no es hasta el periodo de Chicago que hallamos el bloque —que en ningún caso será ese *prisme pur* hacia el cual Le Corbusier había expresado su devoción quince o veinte años antes. El bloque de Mies tenía mucho más que ver con la versión antigua y estructuralmente articulada de los edificios de la escuela de Chicago; y, lo que todavía es más significativo, Mies, al adquirir el gusto por el bloque, parece haberse enemistado con su antigua concepción de la columna.

La columna característica de Le Corbusier era, y siempre ha continuado siéndolo, circular. La típica columna germánica de Mies era circular o cruciforme; pero su nueva columna tomó forma de H, convirtiéndose en esa viga-I que con el tiempo casi se ha convertido en su sello personal. Es típico que esa columna germánica hubiese sido claramente diferenciada de paredes y ventanas y aislada de ellas en el espacio; y es igualmente típico que su nueva columna se tornase un elemento integral dentro del reducto del edificio, en donde adoptó la función de una especie de panel o residuo de pared. De este modo la sección de la columna tuvo efectos drásticos sobre todo el espacio del edificio.

La sección circular o cruciforme había apartado las divisiones de la columna. La nueva sección más bien las atraía. La antigua columna había ofrecido un mínimo de obstrucción a un movimiento horizontal del espacio; pero la nueva columna presenta una detención mucho más substancial. La antigua columna había hecho que el espacio girase a su alrededor, había sido el punto central de un volumen definido un tanto aproximativamente; la nueva columna, sin embargo, actúa como contorno o definición externa de un volumen espacial mayor. De este modo las funciones espaciales de ambas se hallan completamente diferenciadas. La nueva columna ya no es el viejo signo de puntuación del Estilo Internacional. Ahora implica la existencia de una célula estructural autónoma; y cualquier serie de columnas de este tipo funciona como una especie de división esquematizada o de pared discontinua.

A partir de esta afirmación del bloque y de la transformación de la columna —tanto si fue audaz o inocente— surge todo lo demás. Como elemento del Estilo Internacional la columna aparece por última vez en el proyecto del museo de 1942 (fig. 14); mientras que en el proyecto para la biblioteca y el edificio administrativo de 1944 (fig. 15) los efectos de la columna en forma de H ya son aparentes y saltan a la vista en los dibujos del plano publicados. A partir de esos dibujos se ve claramente que la columna ya no flota ambiguamente bajo el techo. Ahora —y, al parecer, por vez primera— se halla ligada a una red de vigas y esas vigas tienen posiciones concretas para los tabiques. En verdad sólo las paredes demasiado gruesas de los lavabos parecen haber resistido a la nueva atracción.

El logro es tan innovador que nos hallamos dispuestos a creer que, incluso el propio Mies, se sintió alarmado ante lo que acababa de hacer. Anteriormente ya había producido grandes proyectos simétricos, pero fundamentalmente habían sido diseñados en función de su antigua noción de la columna; mientras que, tanto en el proyecto del Reichsbank como en el de Krefeld, había articulado cuidadosamente los volúmenes principales como entidades separadas. Pero ahora, evitando esa posibilidad, había unido todos los espacios de modo que formasen, en lo posible, un gran espacio continuo, al tiempo que se negaba a tratar ese espacio continuo al modo típico del Estilo Internacional.

El concepto de su nueva columna era, a un tiempo, más estructural y más clásico que el de la columna revolucionaria y plástica de los años veinte; y, una vez estipulada la columna en esos términos, Mies difícilmente podía escapar a las consecuencias de su formulación. La expresión estructural y espacial prometía, ahora, convertirse en algo más integral que antes; pero el espacio, a pesar de su total apertura, amenazaba con hacerse más rígido. Así el edificio de la biblioteca y la administración ya se halla diseminado en pequeños puntos de énfasis central, casi articulaciones en términos de la estructura, al tiempo que se ve surcado vacilantemente por un sistema de ejes longitudinales y transversales. Parece que, en cualquier instante, va a descomponerse en un esquema de tres halls paralelos, para volverse a descomponer en una constelación de células estructurales individuales. El edificio es como una solución cuya naturaleza cambia por completo al añadirle un nuevo ingrediente. Sin embargo, Mies no permite que

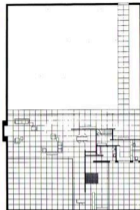
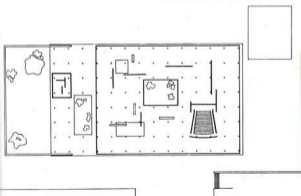


Fig. 13. Planta del proyecto de casa con patio (Mies van der Rohe, 1931).

Fig. 14. Planta del proyecto de museo para una ciudad pequeña (Mies van der Rohe, 1942).



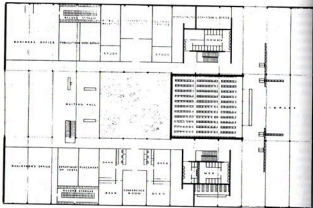


Fig. 15. Planta del proyecto para el edificio de la biblioteca y la administración del Illinois Institute of Technology, Chicago (Mies van der Rohe, 1944).

ese cambio llegue a producirse. Y para prevenirlo, para mantener en suspensión la solución, vuelve a su concepto del techo plano y hace flotar un falso techo bajo la mayor parte de las vigas, permitiendo tan sólo que se vean en sus uniones con las columnas. Así, sustrayendo el espacio como versión bastante engrosada del volumen emparedado del que había sido maestro, todavía logra controlar los desarrollos un tanto anómalos que se producen dentro de él.

Pero cada vez se hallaba más cerca. El edificio de la biblioteca y de la administración es una especie de signo que apunta en dos, o posiblemente tres, direcciones; y, en 1946, en los proyectos de la Farnsworth House y en el Drive - in Restaurant (fotografía 57), ya ha elegido las más apropiadas. Con la considerable expansión del vano estructural, y consiguiendo que el edificio quede expresado como una única célula estructural, se evitaba la osificación del espacio a la que parecía conducir la nueva columna y, exteriorizando las vigas, podía preservarse la horizontalidad «ideal» del techo. De todos modos eso comportaba vaciar el interior del mayor número de espacios locales, ya que, al aumentar de este modo

el vano estructural, la habilidad organizativa de la estructura metálica quedaba necesariamente disminuida. Era menor y, en consecuencia, ya no podía proporcionar aquel impacto repetitivo, aquel tempo, al edificio. Ni tampoco podía controlar adecuadamente una organización asimétrica de pantallas; de modo que, en el espacio sin columnas de finales de los años cuarenta, esas pantallas que —como recuerdos de los tabiques estructuralmente innecesarios— habían subsistido como elementos de un encanto bastante episódico, empezaban a resultar embarazosas. En este espacio vacío pueden situarse centros bastante imponentes y las pantallas pueden ser dispuestas de acuerdo con ellos, pero en la época del Drive - in Restaurant y de la Farnsworth House, para todos los fines e intenciones (puesto que se trata de una combinación de sus temas) hemos vuelto a la Architecture Building de diez años más tarde, y al volver a ella, volvemos a la resurrección de Palladio y a todos los problemas del neo - clasicismo que han suscitado las presentes líneas.

Crown Hall, como las más características composiciones de Palladio, es un volumen simétrico y, probablemente, matemáticamente regulado. Pero, a diferencia de las características composiciones de Palladio, no es una organización ordenada jerárquicamente que proyecte su tema centralizado en sentido vertical en forma de un techo piramidal o cúpula. A diferencia de la Villa Rotonda, pero como tantas otras composiciones de los años veinte, el Crown Hall no posee ninguna verdadera zona central en la que el observador se pueda situar y abarcar la totalidad del edificio. El observador debe captar buena parte del interior mientras permanece exterior a él (y Mies incluso está dispuesto a desautorizar esta actitud plantando una hilera de árboles frente a la fachada); y, una vez dentro, el edificio, en lugar de ofrecer un clima espacial, ofrece un sólido núcleo central, que no se halla afirmado enérgicamente, es cierto, pero que resulta como un centro aislado alrededor del cual el espacio circula lateralmente siguiendo los ventanales limítrofes. Además la horizontalidad del techo potencia cierta tensión hacia el exterior y, por esta razón, a pesar de la actividad centralizante del vestíbulo de entrada, el espacio continúa siendo, aunque de modo mucho más simplificado, aquella organización rotativa, periférica, de los años veinte, y no la composición predominantemente centralizada del plano verdaderamente paladiano o clásico.

Con todo, Mies, llevándonos aparentemente hacia ese tipo de plano y luego alejándonos de él, parece haber creado una tendencia en su favor; y así vemos que, en Connecticut, ha respaldado el viejo esquema del *corps de logis* y los pabellones laterales, mientras en Cambridge resurgía una imagen de esa cúpula impenitentemente ideal, que podría hallarse firmada por Brunelleschi o por Buckminster Fuller, y que siempre parece ser el resultado inevitable de una relación insuficientemente madura con la tradición clásica.

Evidentemente, a nivel teórico, una casa como la de Johansen en Fairfield County y una estructura como el Kresge Auditorium de Saarinen en el MIT vienen a plantear aproximadamente el mismo problema formal —cómo afirmar la centralidad frente a las circunstancias—; y en cada uno de esos edificios la discontinuidad entre la función y la expresión sirve de testimonio de las dificultades

con las que se tropieza al querer acomodar ese gusto posmiésico. En Fairfield County, la Farnsworth House se halla triplicada y se convierte en dormitorios-sala de estar-garaje; en el MIT una única célula estructural como la del Architecture Building se convierte en triangular, recibe una cúpula, y luego es transformada en receptáculo de una sala de conciertos. En Fairfield County, por inferencia de las *parti*, puede presumirse o bien una subordinación de las alas al centro de los tres elementos respecto al patio, pero difícilmente hubiera podido ser expresada con un esquema estructural menos diagramático; y en el MIT el problema es casi el mismo, pero al revés. Allí la estructura afirma la centralización pero el plano casi la rechaza. Y, puesto que la anomalía de estos dos casos nos obliga a creer que cada uno de esos edificios es—en realidad un apéndice de un teorema más general, es difícil no concluir que la reparación de bóvedas y cúpulas es una manifestación corolaria de la reparación de *parti*s altamente académicas. La cúpula, naturalmente, al haber adquirido recientemente su legitimidad tecnológica, goza ahora de justificación empírica, aunque el valor del plano de Palladio difícilmente puede aislarse del plano ideal; y, precisamente por todo ello, cuando observamos que Saarinen ha camuflado un plano «ideal» bajo su cúpula «empírica» y que Johansen ha «empirizado» su distribución «ideal» equilibrando los dormitorios con el garaje, tenemos que reconocer que nos hallamos ante dos disfraces de la misma manifestación y que la cúpula de Saarinen es, en realidad, la consumación de la exigencia espacial de Johansen.

Pero, aunque la cúpula, como forma en la que el sistema estructural y la expresión espacial se hallan completamente integradas, es la conclusión lógica de todos los intentos de centralizar el espacio, no por ello es necesariamente la solución inevitable o deseable. Ni siquiera es un tema que propicie el debate. Al exigir una completa unidad de espacio y la suspensión total de las actividades cotidianas que se efectúan bajo él, la cúpula—excepto en tanto que fenómeno episódico—es una forma demasiado pura para acomodar algo que no sea un caso extremo; y el arquitecto posterior a Mies ha heredado, precisamente, su preocupación por lo típico y no por los casos extremos. Aún más: la cúpula requiere ser vista completamente aislada, tiene que ser todo el edificio—proposición excepcionalmente difícil—, o requiere que el resto del edificio le esté jerárquicamente subordinado—otra proposición que, en los momentos actuales, es seguramente de no menor dificultad.

Precisamente por razones de este tipo, que iluminan los resultados de una insospechada búsqueda de la simetría y la centralización, hay que volver a Crown Hall con renovado respeto y empezar a comprender de nuevo, para ver como, insistiendo en la horizontalidad del techo y negándose a aceptar la presencia de más de un bloque, Mies logra equilibrar la tendencia exteriorizante y el momento centralizador. Y el equilibrio entre el énfasis periférico y el central, aunque casi siempre pase desapercibido, es significativo porque esboza el problema de como se puede hacer efectivo, con los ingredientes del edificio moderno tal como son, una centralización real o total. La simetría, como Mies, Le Corbusier y otros han mostrado, tal vez exista. Pero, ¿la centralización? Lograr que sea efectiva es, sin duda, una imposibilidad lógica. La naturaleza repetitiva de la retícula

que, a pesar de desviaciones causales y de programas muy concretos, continúa existiendo constituye el componente básico de la arquitectura moderna, y se resiste ante la idea. El sistema horizontal y vertical de coordenadas proporcionado por la retícula difícilmente puede permitir diferenciaciones en la forma de sus miembros, como no sean insignificantes. Insiste en que el rango de todas las partes del edificio sea aproximadamente igual y, como esta ordenación en staccato es fuertemente democrática, ¿cómo pueden introducirse esas gradaciones imperceptibles que hacen que una parte del edificio sea superior al resto? Evidentemente no pueden ser introducidas, o, por lo menos, no pueden serlo sin el empleo de subterfugos. Precisamente por eso no hay que comparar Crown Hall con ninguna edificación de Palladio históricamente remota, sino más bien con Garches.

En Garches, como ya hemos visto y subrayado, existe—en una versión un tanto elaborada y ahora ya casi anticuada—cierta justificación pragmática de la composición periférica de los años veinte. Y si el tema centralizado queda virtualmente fuera de todo límite gracias a los medios estructurales, resulta que, si el edificio no ha de ser enteramente pasivo estéticamente, sólo resta como posibilidad lo totalmente opuesto al tema centralizado. De ahí el espacio del Estilo Internacional. E incluso cuando la columna de libre disposición, uno de los componentes esenciales de este espacio en su faceta más desarrollada, desaparece, y cuando, como en Crown Hall, la monumental célula estructural absorbe todo el edificio, la centralización no se hace más fácil. Porque, al igual que la cúpula de la cual es una versión aplanada y cuadrada, una célula estructural de este tipo puede requerir el sacrificio de todo detalle espacial y la presencia, dentro de él, de un simple vacío no segregado.

En otras palabras, sean cuales sean sus méritos, Crown Hall es probablemente, en cuanto modelo, demasiado puro para resultar útil. Tal vez sea una magnífica formulación por su parcialidad, pero, aunque convence al espíritu, apenas puede acomodar al cuerpo. Y es que, desgraciadamente, el mundo empírico no puede ser reducido a tanta simplicidad; y aunque tal vez deseáramos que lo fuese, aunque tal vez quisiéramos que ciertos aspectos de la realidad [como ocurre en este caso] fuesen, aparentemente, trascendidos, Crown Hall no nos permite dudar, en su presencia, sobre si no estaremos avanzando por un camino importante que, a pesar de las apariencias, terminaremos descubriendo que no es más que un *cul-de-sac*.

Ahora bien, ¿ayuda realmente que Crown Hall eluda este tipo de preguntas, ayuda que su inter-relación de tensiones centrífugas y centripetas no sea muy visible, ayuda que la idea periférica implícita en Gropius y explícita en Van Doesburg hace más de treinta años resulte ser prácticamente razonable, ayuda que la centralización y los intentos de centralización resulten imposibles, ayuda que todos éstos sean los argumentos lógicos? Esto recuerda una frase en la que Henry Adams cita a Poincaré: «¿Cómo voy a responder a la pregunta de si la geometría euclidiana es verdadera o falsa? [Es una pregunta que carece de sentido...] La geometría euclidiana es y continuará siendo la más conveniente»; * y respecto a la centralización podría decirse otro tanto. No es verdadera ni falsa, funcional-

mente es descabellada, pero psicológicamente es conveniente y, por lo tanto, se ha convertido en una exigencia y, en cuanto tal, puede proporcionar alguna explicación de esas actitudes antimiesicas y a veces estructurales en las que últimamente han caído discípulos de Mies. Ya que, si es obvio que la retícula repetitiva definiendo un espacio sin centro, y si la célula estructural única ampliada, aunque permitiera un foco, predica un espacio sin función, resulta que si existe un deseo genuino de introducir un foco cabe esperar que, finalmente, algo *tendrá que ceder*, sea la preferencia espacial, la estructura, o ambas.

Existen, por lo tanto, algunas excelentes razones en favor de esas bóvedas decorativas que últimamente han comprometido la vaciedad celular. Su aparición sólo puede indicar una inminente fisura en la idea unificada de espacio formulada por Mies alrededor de 1946. En la minúscula perspectiva de escayola de la casa de invitados de Philip Johnson se prueba la disolución de ese espacio, presentándola como una atrayente posibilidad. En el ejemplo más sólido del aeropuerto de St. Louis, una realización operística de temas relacionados hace que la posibilidad sea más probable y pública. Bóvedas de cúpula, de crucero, cúpulas repetidas, incluso techumbres dobladas, sirven como medios obvios de centralización distintos de la cúpula única. Sirven para modular la sección del edificio, para introducir concavidades, para elevar la techumbre, animar el espacio que queda debajo e imponer una organización celular al plano. Se trata de temas que también se hallaban latentes en el edificio de la biblioteca y la administración del MIT. Forman parte de las conclusiones lógicas de la compartimentalización del espacio que allí se sugería y, en tanto que representantes de la acentuación vertical del espacio, figuran entre las posibilidades que, aparentemente, Mies se sintió obligado a rechazar para sí mismo.

Naturalmente en todas esas maniobras se puede detectar el anhelo de un sistema espacial de Bellas Artes, de algo tranquilizadamente familiar y, al mismo tiempo, moderno, algo confortablemente uterino que, sin embargo, parezca pertenecer al futuro. Pero, quizá en lugar de proceder por este camino, vale más —si el edificio de la biblioteca y de la administración es verdaderamente el proyecto crítico que parece señalar en distintas direcciones— centrar nuestra atención en lo que parece ser el más lógico y osado *dénouement* de lo que allí estaba implícito.

El proyecto de Louis Kahn para el Centro de la Comunidad Judía (figuras 16 y 17) en Trenton, New Jersey, con sus arcos y pilastras de ladrillo, puede ser considerado como una consciente versión primitivista de un proyecto de Bellas Artes. Tal vez no guarde relación con el edificio de la biblioteca y la administración de Mies, y no hay razón ninguna para atribuirsele; pero ambos esquemas muestran, por lo menos, una *parti* análoga. Uno muestra una biblioteca y oficinas, el otro un gimnasio y salas de reunión; pero ambos conjuntos se hallan reunidos formando bloques rectangulares de proporciones equiparables y cada bloque es susceptible de similares penetraciones de patios y de una cierta variedad de entradas. Además, en cada uno de los edificios hay algo un tanto heroico y un tanto forzado. Ambos son muy interesantes, pero no tan plausibles; ambos son

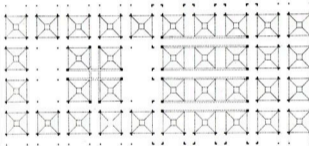
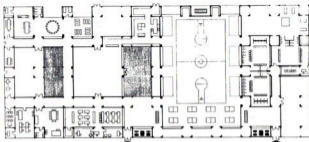


Fig. 16. Proyecto del Centro de la Comunidad Judía, Trenton (Nueva Jersey) (Louis Kahn, 1956).

Fig. 17. Plano del techo del Centro de la Comunidad Judía.

edificios ingeniosos pero no definitivos; y parte de su calidad deriva, en ambos casos, de la determinación insistente de sus respectivos arquitectos por mezclar distintas funciones dentro del mismo volumen. Pero también hay algo más. Aparentemente Kahn no siente los escrúpulos de Mies con referencia a una estructura elegante. Está dispuesto a tolerar una estructura hinchada y una que, según criterios tecnológicos, puede ser criticada como arbitraria o retrasada. De este modo puede aumentar las columnas de Mies y equiparlas con masa de modo que articulen más que ocupen el espacio; igualmente, en lugar del techo llano de Mies, es capaz de engendrar toda una colonia de pirámides; y, de ese modo, es capaz de proseguir lo que el proyecto de Mies parece anunciar pero que, por una comprensible inhibición, el propio Mies no llegó a ejecutar. Es decir, Kahn puede aceptar la presión de la estructura sobre el espacio y, al hacerlo, aceptando francamente la existencia de puntos menores de énfasis central y células espacioestructurales individualizadas, puede pasar a construir un edificio con solo ésas, un edificio que se hace firme y palpable precisamente en esas situaciones en que el ejemplo de Mies resulta delicado y vacilante.

Ahora bien, que esto constituya un adelanto o una pérdida es, hasta cierto punto, una cuestión de gusto. Sobre algo como el edificio para la biblioteca y la administración Kahn ha puesto una compleja retícula cuyo origen puede ser Wright o las Bellas Artes; y esta retícula otorga a su proyecto algo semejante a esos cuadros escoceses tan característicos de Blenheim Palace como de la Martin House en Buffalo o de tantos Premios de Roma. Una retícula que da a su propuesta una sustancia interna y una animación que le permite erguirse frente al mundo exterior de un modo que el edificio de la biblioteca y la administración apenas puede lograr. Y, aunque la evidencia de este tipo de comentario pueda sugerir, acertada o erróneamente, que Kahn se halla interesado en avanzar en una dirección que Mies no ha osado seguir, no será del todo impropio que introduzcamos algunas observaciones.

Tanto si depende del antecedente del edificio de la biblioteca y la administración como si no, el Centro de la Comunidad Judía es decididamente el desarrollo más completo efectuado hasta el momento de los temas que allí apenas podían aflorar; y, comparado con las otras manifestaciones neo-«clásicas» que hemos visto, parece presentar la solución más comprensiva a los problemas suscitados por la ansiedad de introducir la centralización y/o la fuerza vertical del espacio. Aun así todavía podemos preguntarnos qué es lo que hemos ganado exactamente con esta solución; y desde luego no puede decirse que haya habido grandes adelantos en cuanto a flexibilidad. Ya que, si hay una cierta esclerosis en el último Mies, no es menos cierto que en la propuesta para Trenton hay algo igualmente esclerótico. En un caso encontramos una obsesión por el techo plano, en el otro por las pirámides pero, aunque ambas obsesiones controlan y ordenan, ni el techo plano ni la colonia de pirámides responde demasiado conspicuamente a lo que se está desarrollando bajo ellas. En Mies, el techo plano rechaza los episodios que la columnación defiende, en Kahn las pirámides proponen episodios en el plano que raramente reciben su correspondiente reconocimiento; y aunque uno pueda preferir el *staccato* y la agresividad de las pirámides de Kahn, el as-

pecto interior y exterior de su edificio, frente a la aparente indecisión de Mies, no por ello debemos dejar de preguntarnos a qué conclusión general nos puede llevar una propuesta como la suya.

Brevemente podríamos decir que las propuestas específicas de Mies van der Rohe, como las de Le Corbusier —aunque no en grado tan extremado—, derivan de ciertas suposiciones generales respecto a la naturaleza del proceso de edificación y de la sociedad. Por lo tanto podríamos sugerir que un edificio de Mies van der Rohe, como uno de Le Corbusier, esté o no logrado, siempre constituya una formulación sobre el mundo y nunca un simple juicio sobre sí mismo. Y, además, se puede insistir en que, a pesar del idealismo de sus posiciones, tanto Mies como Le Corbusier siguen lo que puede ser considerado como un hecho: ambos reconocen y aceptan lo que seguramente es condición normativa de toda construcción del siglo veinte, el tejado plano y sus puntos de soporte.

Ahora bien, es difícil ver cómo se puede escapar a esa situación, cómo en un edificio de varias plantas, tanto residencial como comercial, y con los pisos que continúan siendo horizontales, el techo puede levantarse; y también es difícil ver cómo, en el edificio normativo, puede existir una oportunidad para esos acentos verticales que actualmente parecen ser tan anhelados. Cúpulas, pirámides, etc., permitirán e impulsarán esa tensión vertical; pero, en el contexto típico, todo eso raramente puede emplearse. La estructura, o su expresión, también puede ser distorsionada hasta tal punto que un edificio de estructura única puede ser presentado, por ejemplo, como una acumulación de pabellones; pero, una vez más, al actuar de ese modo las nociones de lo normativo y lo típico se ven también seriamente fragmentadas. Y por tanto, en lo que hay que insistir es en la imposibilidad de observar un dato básico y en la ausencia de tipismo [el más clásico de los requisitos clásicos]: evaluación impredecible para juzgar la adecuación de las proposiciones clasicizantes que se han venido discutiendo.

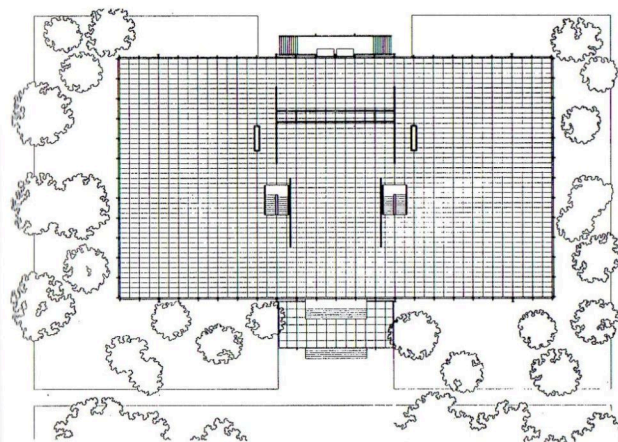
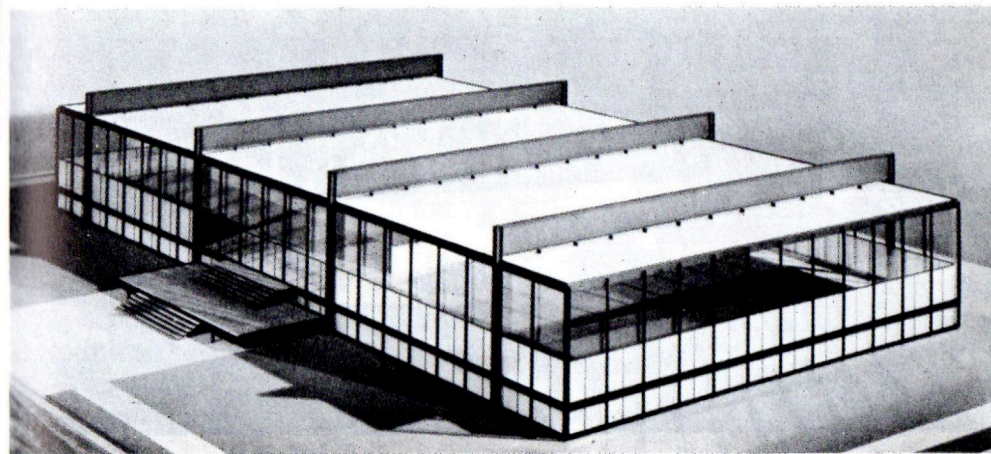
Quizás, en su mayoría, esos edificios deberían ser considerados como interesantes aberraciones que se refieren más a problemas privados que a problemas públicos y, si sus méritos individuales en ocasiones pueden ser considerables, no deja de ser posible que sean considerados como protestas contra una situación y no como defensas de otra. Posición ésta no exenta de ironía, ya que al rechazar el plano libre (o espacio del Estilo Internacional) estos movimientos clasicistas han rechazado, consciente o inconscientemente, el principal y más importante descubrimiento de la arquitectura del siglo veinte, algo que es enormemente difícil de manejar pero que también resulta inmensamente recompensador cuando es manipulado con éxito.

Pero, aunque el rechazo del plano libre pueda parecer retrógrado y basado en una información insuficiente, también podemos encontrar una razón más compleja que despierte nuestra ironía. Efectivamente, ya se ha subrayado que existe otro modo de «regresión» más legítimo, que las mutaciones clasicizantes que discutimos infieren. Se ha sugerido que, al menos parcialmente, estas últimas derivan del rechazo de la noción de un *zeitgeist* coercitivo, todopoderoso y crea-

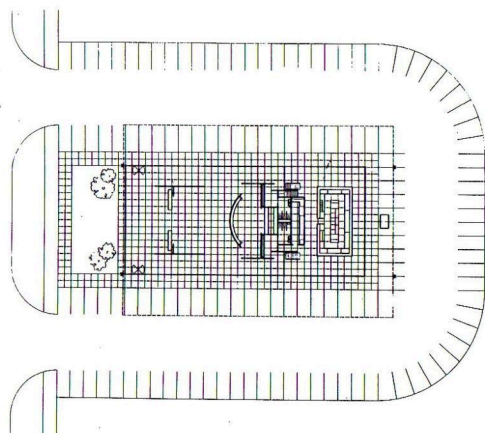
dor; y que, si eso fuese así, entonces, fueran cuales fuesen sus fracasos provinciales, la intención inicial del neo-«clasicismo» debería gozar de cierta aprobación.

Notas

1. Ph. Johnson, *Mies van der Rohe*, cit., p. 194.
2. L. H. Sullivan, *Autobiography of an Idea*, cit.
3. Le Corbusier / P. Jeanneret, *Oeuvre complète: 1910-1929*, 3.ª ed., Zurich, 1943, p. 129.
4. Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, Boston y Nueva York, 1918, p. 455.



56. Crown Hall, Chicago (Mies van der Rohe, 1956).



57. Proyecto de Drive-in Restaurant (Mies van der Rohe, 1946).

Transparencia: literal y fenomenal

(con Robert Slutzky)*

Posible Grecia
este esto y
el texto de
Calisto sobre
Transparencia
Atilio

Transparencia. 1591 - 1. La cualidad o condición de ser transparente; diaphanidad; translucimiento. 1615 - 2. Lo que es transparente. 1591 - b, espec. Un cuadro, impreso, inscripción o marca en alguna substancia translúcida, hecha visible por medio de luz colocada detrás. 1807 - c. Una fotografía o retrato sobre vidrio u otra substancia transparente destinada a ser vista por medio de la luz transmitida. 1874 - 3. Una traducción jocosa del tratamiento alemán. *Durchlaucht*, 1844.

Transparente. 1. Que tiene la propiedad de transmitir la luz, de modo que los cuerpos que se hallan tras él resultan completamente visibles, que es posible ver a través de él. b. Penetrante, como la luz. 1593 - c. Que admite el paso de la luz por intersticios (*raro*). 1693 - 2, fig. a. Abierto, cándido, ingenuo. 1590 - b. Que se ve fácilmente a su través, que se reconoce o detecta con facilidad; manifiesto, obvio 1592.

«Simultaneidad», «interpenetración», «superimposición», «ambivalencia», «espacio-tiempo», «transparencia»: en la literatura de la arquitectura contemporánea estas palabras, y otras semejantes, son empleadas a menudo como sinónimos. Todos conocemos las manifestaciones a las cuales son aplicadas, o eso presumimos. Se trata, según creemos, de las características formales específicas de la arquitectura contemporánea; y, como respondemos a ellas, raramente intentamos analizar la naturaleza de nuestras respuestas.

Y, evidentemente, tal vez sea inútil intentar convertir en instrumentos críticos eficientes esas definiciones sólo aproximadas. Tal vez ese tipo de intentos acabe siempre en sofismas. Y, sin embargo, también es evidente que, a menos que examinemos la naturaleza evasiva de tales palabras, podemos correr el peligro de interpretar erróneamente las formas de la lúcida complejidad a la que, en algunos casos, pueden estar refiriéndose; y es precisamente por ese moti-

* Escrito en 1955-1956 en colaboración con Robert Slutzky y publicado por primera vez en *Perspecta*, 1963. Reeditado bajo el título *Transparenz*, por B. Hoesli (ed.), Birkhäuser, Basilea, 1968.

vo que vamos a intentar exponer ciertos niveles de significación que han sido convertidos en patrimonio de la palabra «transparencia».

Según la definición del diccionario, la cualidad o estado de ser transparente es una condición material —la de ser permeable a la luz y al aire, el resultado de un imperativo intelectual— de nuestra petición inherente en favor de lo que debiera ser fácilmente detectado, perfectamente evidente; y un atributo de la personalidad: la ausencia de superchería, pretensión o disimulo; y por lo tanto el adjetivo transparente, al definir un significado puramente físico, al funcionar como un honor crítico, y al hallarse dignificado por connotaciones morales bastante agradables, es una palabra que, desde el principio, se halla fuertemente cargada de posibilidades de sentido y de incompreensión.

Pero, además de estas connotaciones sabidas, la transparencia, como condición que debe ser descubierta en la obra de arte, se entrelaza con otros niveles de interpretación, niveles que se hallan admirablemente definidos por Gyorgy Kepes en su obra *Language of Vision*:

Si vemos dos o más figuras que se sobreponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas.¹

De este modo Kepes introduce un concepto de transparencia bastante distinto de cualquier cualidad física de la substancia e igualmente distante de la idea de lo transparente como algo perfectamente claro. De hecho, mediante esa definición, lo transparente deja de ser lo que es perfectamente claro para convertirse en lo claramente ambiguo. Y no es que se trate de una definición esotérica, de ningún modo; cuando leemos (como sucede a menudo) alguna referencia a «planos transparentes sobrepuestos» sabemos que se trata de una transparencia que no es meramente física.

Por ejemplo, mientras Moholy-Nagy, en su *Vision in Motion*, se refiere constantemente a «hojas de celofán transparentes», «plástico transparente», «transparencia y luz en movimiento», «las radiantes sombras transparentes de Rubens»,² si leemos atentamente el libro veremos que para Moholy-Nagy esta transparencia literal está frecuentemente provista de ciertas cualidades metafóricas. Ciertas superposiciones de forma, dice Moholy, «superan las fijaciones espaciales y temporales. Transponen singularidades insignificantes a complejos con sentido... Las cualidades transparentes de las superposiciones muchas veces también sugieren la transparencia del contexto, revelando en el objeto cualidades

estructurales inadvertidas».³ Y más adelante, comentando lo que llama «las múltiples aglutinaciones de palabras» de James Joyce y sus juegos de palabras, Moholy encuentra que son «el comienzo de la tarea práctica de construir una totalidad mediante una ingeniosa transparencia de relaciones».⁴ En otras palabras, Moholy parece creer que, mediante un proceso de distorsión, recomposición y *double entendre*, se puede lograr una transparencia lingüística —equivalente literario de la «interpenetración sin destrucción óptica» de Kepes—, y que cualquiera que experimente una de esas «aglutinaciones» joyceanas disfrutará de la sensación de contemplar, a través de un primer plano de significación, los otros que quedan atrás.

Por lo tanto, al principio de cualquier investigación sobre la transparencia, debe dejarse establecida una distinción que es, seguramente, básica. La transparencia puede ser una cualidad inherente a la substancia —como ocurre en una tela metálica o en una pared de vidrio—, o puede ser una cualidad inherente a la organización— como así sugieren Kepes y Moholy, aunque este último en menor medida. Y precisamente por esta razón podemos distinguir entre transparencia *literal* o real y transparencia *fenomenal* o aparente.

Es posible que nuestra actitud ante la transparencia literal derive de dos fuentes, de lo que podríamos designar como la estética de la máquina y de la pintura cubista; y es probable que nuestra actitud hacia la transparencia fenomenal derive exclusivamente de la pintura cubista; y, desde luego, cualquier lienzo cubista de 1911-1912 podría servir para ilustrar la presencia de estos dos órdenes o niveles de lo transparente.

Pero, al juzgar fenómenos tan desconcertantes y complejos como los que marcan la pintura cubista, el posible analista se encuentra en desventaja; y posiblemente ésa es la razón por la cual, después de casi cincuenta años de los hechos, todavía nos hallamos prácticamente desprovistos de un análisis desapasionado del fenómeno cubista.⁵ Se pueden encontrar abundantes explicaciones que oscurecen los problemas pictóricos del cubismo, pero ante ellas podemos mostrarnos escépticos, como podemos serlo, también, ante esas dos posibles interpretaciones que involucran la fusión de factores temporales y espaciales, y que consideran el cubismo como una premonición de la relatividad, presentándolo, de este modo, como poco menos que un producto secundario y «natural» de una particular atmósfera cultural. Tal como dice Alfred Barr, Apollinaire «invocó la cuarta dimensión... en un sentido más metafórico que matemático»;⁶ y, antes que intentar relacionar a Picasso con Minkowski, para nosotros sería preferible referirnos a fuentes de inspiración menos debatibles.

Un Cézanne tardío como *Mont Sainte-Victoire*, de 1904-1906 (fotografía 58), perteneciente al Philadelphia Museum of Art, se caracteriza por algunas extraordinarias simplificaciones: la más notable es la desarrolladísima insistencia en adoptar un punto de vista frontal para toda la escena; la supresión de algunos de los elementos más obvios que podrían sugerir profundidad y, como resultado, la compresión de primer plano, plano medio y fondo en una única y comprimida ma-

triz pictórica. Las fuentes de luz se hallan definidas pero son varias y una atenta contemplación del cuadro muestra que los objetos en el espacio son ligeramente empujados hacia adelante, a lo cual ayuda el uso que Cézanne hace del color opaco y contrastado, más enfático todavía debido a la intersección del lienzo que proporciona la base de la montaña. El centro de la composición se halla ocupado por una retícula bastante densa de líneas oblicuas y rectilíneas y esa zona es luego afianzada y estabilizada por una retícula horizontal y vertical más insistente que introduce cierto interés periférico.

La frontalidad, la supresión de la profundidad, la contracción del espacio, la definición de los focos de luz, el adelantar los objetos, la paleta limitada, las retículas oblicuas y rectilíneas, la tendencia al desarrollo periférico, todas éstas son características del cubismo analítico. Y, en las composiciones típicas de 1911-1912, separadas de una intencionalidad más abiertamente representativa, esas características asumen un significado todavía más evidente. En esos cuadros, además de la descomposición en pedazos y de la reconstrucción de objetos, tomamos conciencia, sobre todo, de una nueva contracción de la profundidad y de una creciente acentuación de la retícula. Y, en esos años, se puede descubrir el entrelazamiento de dos sistemas de coordenadas. Por una parte una disposición de líneas oblicuas y curvas que sugiere cierta recesión espacial diagonal. Por otro una serie de líneas verticales y horizontales que implican una contradictoria formulación de la frontalidad. En general las líneas oblicuas y curvas poseen cierta significación naturalista mientras que las rectas muestran una tendencia geometrizable que sirve de reafirmación del plano del cuadro. Pero ambos sistemas de coordenadas sirven para la orientación de las figuras tanto en un espacio extenso como en la superficie pintada, mientras que sus intersecciones, superposiciones, entrelazamientos y amalgama en configuraciones más amplias y fluctuantes, permite la génesis del motivo típicamente cubista.

Pero, a medida que el observador distingue entre todos los planos a los que esas retículas dan origen, va tomando conciencia de una oposición entre ciertas áreas de pintura luminosa y otras de coloración más densa. Distingue entre ciertos planos a los cuales puede atribuir una naturaleza física aliada a la del celuloide, otros cuya esencia es semiopaca, y unas terceras zonas cuya substancia es totalmente opuesta a la transmisión de la luz. Y puede descubrir que todos esos planos, translúcidos u opacos, independientemente de su contenido representacional, se encuentran implicados en la manifestación que Kepes definía como transparencia.

La doble naturaleza de esta transparencia puede quedar ilustrada por la comparación y análisis de un cuadro un tanto atípico de Picasso, *El clarinetista* (fotografía 59), y uno representativo de Braque, *El portugués* (fotografía 60), ambos de 1911. En ambos lienzos hay una forma piramidal que implica una imagen; pero mientras Picasso define su pirámide por medio de un fuerte contorno, Braque emplea una inferencia más complicada. El contorno de Picasso es tan afirmativo e independiente de su fondo que el observador tiene la sensación de encontrarse ante una figura positivamente transparente colocada en un espacio relativamente

profundo, y sólo después logra redefinir esa sensación para dar entrada a la verdadera falta de profundidad del espacio. Con Braque, sin embargo, la lectura del lienzo sigue el orden inverso. Una elaboradísima retícula de entramado horizontal y vertical, creada por medio de líneas interrumpidas y planos que avanzan, establece un espacio que es, en primera instancia, plano y que el observador sólo logra investir de la profundidad necesaria para que la figura adquiera substancia poco a poco. Braque nos ofrece la posibilidad de una lectura independiente de figura y de retícula. Lo cual difícilmente ocurre en Picasso. La retícula de Picasso más bien queda subsumida dentro de la figura o bien aparece como una forma de incidente periférico destinada a estabilizarla.

Las diferencias de método en estos dos cuadros podrían ser recalculadas una y otra vez. Según el momento pueden parecer distintas y semejantes. Pero hay que señalar que en este paralelo se esconden los atisbos de direcciones distintas. Ante el cuadro de Picasso tenemos la sensación de mirar a través de una figura colocada en un espacio profundo; en el espacio poco profundo, llano y extendido lateralmente de Braque, sin embargo, no obtenemos ningún objeto físicamente tan evidente. En un cuadro recibimos el anuncio de lo que será la transparencia literal, en el otro de lo que será la transparencia fenomenal; y la evidencia de estas dos actitudes tan dispares se hace mucho más clara si intentamos comparar dos cuadros de pintores algo posteriores: Robert Delaunay y Juan Gris.

Ventanas simultáneas, de Delaunay (1911), y *Naturaleza muerta* de Juan Gris (1912) (fotografías 61 y 62), incluyen objetos que son, presumiblemente, transparentes, en el primero se trata de ventanas, en el segundo de botellas. Pero, mientras Gris suprime la transparencia literal de las botellas en favor de la transparencia de la retícula, Delaunay acepta con irrefrenable entusiasmo las cualidades elusivas y reflectivas de sus «aberturas vidriadas» superpuestas. Gris traza un sistema de líneas oblicuas y curvas para formar una especie de espacio acanalado, poco profundo; y, siguiendo la tradición arquitectónica de Cézanne, a fin de amplificar sus objetos y su estructura, recurre a una serie de variadas, pero definidas, fuentes luminosas. La preocupación de Delaunay por la forma presupone una actitud totalmente distinta. Para él las formas —por ejemplo, una manzana de edificios bajos y varios objetos naturalistas que recuerdan la Torre Eiffel— no son sino reflexiones y refracciones de la luz, que Delaunay presenta en términos análogos a la retícula cubista. Pero, a pesar de esta geometrización de la imagen, la naturaleza generalmente etérea tanto de las formas de Delaunay como de su espacio, parece más próxima al impresionismo; y este parecido se halla reafirmado aún más por el modo como emplea su medio. A diferencia de las zonas planas, llanas, de color opaco y casi monocromático que Gris emplea con tan elevado valor táctil, Delaunay subraya una caligrafía casi impresionista; y mientras Gris proporciona una definición explícita del plano de fondo, Delaunay disuelve las posibilidades de poner límites tan claros a su espacio. El plano de fondo de Gris funciona como un catalizador que localiza las ambigüedades de sus objetos pictóricos y engendra sus valores fluctuantes. El desprecio de Delaunay por un procedimiento tan específico deja sin resolver las ambigüedades latentes de su forma, que quedan, así, expuestas, sin referencia. Ambas operaciones pueden ser reco-

nocidas como intentos por dilucidar la enmarañada complejidad del cubismo analítico; pero, mientras Gris parece haber intensificado algunas de las características del espacio cubista imbuyendo sus principios plásticos con renovado coraje, Delaunay tal vez se haya visto llevado a explorar los matices poéticos del cubismo divorciándolos de su sintaxis métrica.

Cuando parte de la actitud de un Delaunay se funde con un énfasis estético-maquínista sobre los materiales y cobra rigidez debido al entusiasmo por las estructuras planas, la transparencia literal se torna completa; y esto tal vez encuentre su ilustración más apropiada en la obra de Moholy-Nagy. En su *Abstract of an Artist*, Moholy nos cuenta que, alrededor de 1921, sus «pinturas transparentes» quedaron completamente libres de cualquier elemento que recordase la naturaleza y, según sus propias palabras, «hoy comprendo que ése era el resultado lógico de las pinturas cubistas que con tanta admiración había estudiado».⁷

Ahora bien, para el tema aquí tratado no nos importa que el despojarse de todos los elementos que puedan recordar la naturaleza sea o no una continuación lógica del cubismo, pero lo que sí nos importa es saber si Moholy-Nagy logró realmente vaciar su obra de todo contenido naturalista de cierta importancia; y su creencia que el cubismo había iniciado el camino hacia la liberación de las formas puede servirnos de justificación para analizar una de sus obras posteriores y compararla con otro cuadro post-cubista. A *La Sarraz*, de Moholy-Nagy (1930) (fotografía 63), podemos comparar un lienzo de Fernand Léger de 1926, *Tres rostros* (fotografía 64).

En *La Sarraz* encontramos cinco círculos conectados por una cinta en forma de S, dos grupos de planos trapezoidales de color traslúcido, cierto número de barras casi horizontales o verticales, buena dosis de puntos oscuros y claros y una serie de trazos ligeramente convergentes, colocado todo ello sobre un fondo negro. En *Tres rostros* vemos tres zonas principales que muestran formas orgánicas, artefactos abstractos, y formas puramente geométricas, unidas por unas franjas horizontales y por un contorno común. A diferencia de Moholy-Nagy, Léger alinea sus objetos pictóricos en ángulo recto los unos con los otros y con los bordes del cuadro; da a esos objetos una coloración llana y opaca, formando así un espacio de figuras que se halla entre la comprimida disposición de superficies fuertemente contrastadas; y, mientras Moholy parece haber abierto de par en par una ventana que diese sobre su versión privada del espacio exterior, Léger, trabajando dentro de un esquema casi bidimensional, alcanza la máxima claridad de formas tanto «positivas» como «negativas». Gracias a la restricción, el cuadro de Léger se carga de una lectura de equívoca profundidad, con una transparencia fenomenal que recuerda singularmente aquello a lo que Moholy-Nagy se había mostrado tan sensible en los escritos de Joyce pero que, a pesar de la transparencia literal de su pintura, él jamás había podido o querido alcanzar.

Y es que, a pesar de la modernidad del motivo, el cuadro de Moholy-Nagy todavía muestra el convencional primer plano, plano medio y fondo del pre-

cubismo; y, a pesar del ocasional tramado de superficie y elementos de profundidad destinados a destruir la lógica de ese espacio profundo, el lienzo de Moholy sólo admite una lectura. El caso de Léger, sin embargo, es muy distinto. Porque Léger, gracias al refinado virtuosismo con el que reúne los elementos poscubistas, evidencia totalmente el comportamiento multifuncional de la forma claramente definida. Empleando planos llanos, buscando una ausencia de volumen que sirve para sugerir su presencia, implicando una retícula que no nos da, recurriendo a un interrumpido ajedrezado que es estimulado por el color, la proximidad y una discreta superposición, hace que la mirada experimente una inacabable serie de grandes y pequeñas organizaciones dentro del todo. Lo que preocupa a Léger es la estructura de la forma; lo que preocupa a Moholy-Nagy son los materiales y la luz. Moholy ha aceptado la figura cubista sacándola de su matriz espacial; Léger ha conservado e incluso intensificado la tensión típicamente cubista entre figura y espacio.

Estas tres comparaciones pueden clarificar algunas de las diferencias básicas entre la transparencia literal y fenomenal de la pintura en los últimos cuarenta y cinco años. Advirtamos que la transparencia literal tiende a ser asociada con el efecto de *trompe-l'oeil* de un objeto traslúcido en un espacio profundo y naturalista; mientras la transparencia fenomenal parece darse cuando un pintor busca la presentación articulada de objetos frontalmente alineados en un espacio poco profundo y abstraído.

Pero, si pasamos a considerar no ya las transparencias pictóricas sino las arquitectónicas, inevitablemente surgirán confusiones. Pues, aunque la pintura sólo implique una tercera dimensión, la arquitectura jamás puede suprimirla. Tratóndose de la realidad y no de un amago de tres dimensiones, la transparencia literal puede convertirse, en arquitectura, en un hecho físico. La transparencia fenomenal, sin embargo, ya es más difícil de conseguir, y, desde luego, es tan difícil de discutir que generalmente los críticos se han mostrado totalmente partidarios de asociar la transparencia arquitectónica a una simple transparencia de los materiales. Así Gyorgy Kepes, después de proporcionar una explicación casi clásica de los fenómenos que hemos visto en Braque, Gris y Léger, parece considerar que el análogo arquitectónico de los mismos debe encontrarse en las cualidades físicas del vidrio y los plásticos, y que el equivalente de las calculadísimas composiciones cubistas y poscubistas debe ser descubierto en las azarosas superposiciones que proporcionan los reflejos accidentales de la luz jugando sobre una superficie bruñida o traslúcida.⁸ Siegfried Giedion parece suponer, igualmente, que la presencia de una pared totalmente acristalada en la Bauhaus (fotografía 65), con sus «extensas zonas transparentes», permite «la flotante relación de los planos y el tipo de "superposición" que aparece en los cuadros contemporáneos», y luego pasa a reforzar ese criterio con una cita de Alfred Barr sobre la característica «transparencia de los planos superpuestos» en el cubismo analítico.⁹

En *L'Arlésienne* de Picasso (fotografía 66), cuadro que proporciona la base visual a estas inferencias de Giedion, esta transparencia de planos superpuestos se exhibe con toda obviedad. En él Picasso nos ofrece planos que pare-

cen ser de celuloide. El observador tiene la sensación de mirar a través de ellos y, al hacerlo, sus sensaciones son, sin duda, un tanto similares a las del observador del ala de los talleres de la Bauhaus. En ambos casos descubrimos la transparencia de los materiales. Pero además Picasso, en el espacio de su tela construido lateralmente, y mediante la compilación de una serie de formas mayores y menores, también nos ofrece las ilimitadas posibilidades de otras alternativas de interpretación. *L'Arlésienne* tiene el sentido fluctuante y equívoco que Kepes reconoce como característico de la transparencia; pero la pared acristalada de la Bauhaus, superficie sin ambigüedades que da a un espacio que también carece de ellas, parece carecer curiosamente de esa cualidad; de modo que, si queremos encontrar evidencias de lo que hemos designado como transparencia fenomenal, deberemos bucear en otros ejemplos.

Casi de la misma época de la Bauhaus es la casa de Garches (fotografías 5 y 6), de Le Corbusier, y ambas pueden, con justicia, ser comparadas. Superficialmente la fachada al jardín de esta villa y las elevaciones del ala de los talleres en la Bauhaus (fotografía 67) no son muy distintas. Ambas emplean paredes que salen en voladizo y ambas muestran una planta baja remetida. Ninguna admite una interrupción del movimiento horizontal de los ventanales y ambas tienen el prurito de hacer que éstos den la vuelta a la esquina. Pero en vano buscaríamos otras semejanzas. A partir de aquí podríamos decir que Le Corbusier siente especial preocupación por las cualidades planas del vidrio y Gropius por sus atributos traslúcidos. Le Corbusier, mediante la introducción de un paño de pared casi de idéntica altura que sus divisiones vidriadas, da rigidez al plano acristalado dando una tensión generalizada a toda la superficie; Gropius, sin embargo, permite que su superficie traslúcida parezca colgar un tanto holgadamente de un saledizo que recuerda el carril de las cortinas. En Garches podemos gozar de la ilusión de pensar que quizá el marco de los ventanales pase por detrás de la superficie de la pared; pero en la Bauhaus no podemos permitirnos tales especulaciones puesto que siempre somos conscientes de que el techo está presionando tras el ventanal.

En Garches la planta baja está concebida como una superficie vertical atravesada por una hilera de ventanas horizontales; en la Bauhaus tiene apariencia de una pared sólida hendida a todo lo largo por ventanas. En Garches ofrece una indicación explícita de la estructura que soporta los saledizos superiores; en la Bauhaus muestra unos pilares un tanto robustos que no conectan automáticamente con la idea del armazón del edificio. En esta ala de los talleres de la Bauhaus podríamos decir que Gropius se halla absorto por la idea de establecer un zócalo sobre el cual disponer una sucesión de planos horizontales, y su principal preocupación parece estribar en su deseo de que dos de esos planos sean visibles a través de una cortina acristalada. El vidrio no parece ejercer, sin embargo, la misma fascinación para Le Corbusier; y aunque, evidentemente, se pueda ver a través de sus ventanas, no es en ellas que encontramos la transparencia de su edificio.

En Garches (fotografía 10) la superficie remetida de la planta baja vuelve a ser definida sobre el techo por las dos paredes independientes en las que

termina la terraza; e idéntica formulación de profundidad la encontramos en las puertas vidriadas de las paredes laterales que actúan como conclusión de la fenestración (fotografía 7). De este modo Le Corbusier plantea la idea de que, inmediatamente detrás de las vidrieras, existe una estrecha franja de espacio que se mueve paralelamente a ellas; y, naturalmente, como consecuencia de eso, da un nuevo paso: que rodeando esa franja espacial, y tras ella, existe un plano del cual forman parte tanto la planta baja, como las paredes independientes de la terraza, como los batientes interiores de las puertas; y, aunque este plano puede ser considerado más como una conveniencia conceptual que como un hecho físico, no se puede negar su importuna presencia. Al reconocer el plano físico del vidrio y el cemento y ese plano imaginario (aunque no por ello menos real) que se halla detrás, comprendemos que aquí la transparencia no se obtiene por medio de una ventana sino haciéndonos tomar conciencia de los conceptos primarios que se «interpenetran sin la destrucción óptica de los otros».

Resulta obvio, además, que estos dos planos no son los únicos, puesto que existe una tercera superficie paralela, igualmente nítida, que se halla introducida e implícita. Es la que define la pared trasera de la terraza, y que se vuelve a ver reiterada por otras dimensiones paralelas: los parapetos de las escaleras que bajan al jardín, la terraza y el balcón del segundo piso. En sí mismo, cada uno de estos planos es completo o tal vez fragmentario; sin embargo la fachada se organiza tomando estos planos paralelos como puntos de referencia, y la implicación total es una especie de estratificación vertical en capas del espacio interior del edificio, una sucesión de espacios que se extienden lateralmente circulando uno tras otro.

Este sistema de estratificación espacial es lo que acerca la fachada de Le Corbusier al cuadro de Léger que ya hemos analizado. En *Tres rostros* Léger concibe su lienzo como un campo modelado en bajo relieve. De sus tres paneles principales (que se superponen, ensamblan y tan pronto se abarcan como excluyen mutuamente) dos están estrechamente implicados en una relación de profundidad casi equivalente, mientras el tercero constituye una *coulisse* que avanza y retrocede. En Garches, Le Corbusier substituye el plano pictórico de Léger por una elaboradísima concepción de la vista frontal (las vistas preferidas sólo tienen mínimas desviaciones respecto a la perspectiva paralela); el cuadro de Léger se convierte en el segundo plano de Le Corbusier y otros planos se añaden o quitan a estos datos básicos; de este modo la profundidad espacial se forja por idéntico sistema de *coulisse*, con la fachada cortada de par en par y la profundidad inserida en la hendidura resultante.

Estas observaciones, que pueden sugerir que Le Corbusier realmente había logrado alienar la arquitectura de su necesaria existencia tridimensional, requieren ciertas precisiones. Para ello será necesario tratar del volumen interior del edificio. Y ya para empezar podemos advertir que este espacio parece estar en flagrante contradicción con la fachada, especialmente en el piso principal (fotografía 7) en donde el volumen revelado es casi lo opuesto a lo que hubiéramos podido suponer. Así las cristaleras de la fachada que da al jardín podían hacer su-

poner la existencia tras ellas de una gran sala; y también podían hacer suponer que la dirección de dicha sala era paralela a la fachada. Las divisiones interiores del espacio, sin embargo, niegan esa suposición, revelando, en su lugar, un gran volumen cuya dirección primaria forma ángulo recto con la fachada; mientras que, tanto en el volumen principal como en los espacios subsidiarios que lo rodean, el predominio de esta dirección se ve todavía más descaradamente acentuado por las paredes laterales.

Evidentemente la estructura espacial de esta planta es más compleja de lo que podría parecer a primera vista y, en última instancia, ha de llevarnos a revisar nuestros presupuestos iniciales. Poco a poco se va evidenciando la naturaleza lateral de las ranuras voladizas y mientras el ábside del comedor, la posición de la escalera principal, el hueco, la biblioteca, todo reafirma la misma dimensión, ahora vemos que por medio de estos elementos los planos de la fachada efectúan una profunda modificación en la profunda extensión del espacio interior, que empieza a aproximarse a la estratificada sucesión de espacios planos que sugería la apariencia externa.

Esto en lo concerniente a la lectura de los volúmenes internos en términos de planos verticales, pues otra lectura en términos de los planos horizontales, de los suelos, descubriría características parecidas. Así, habiendo reconocido que un suelo no es una pared y que un plano no es un cuadro, podemos volver a examinar esos planos horizontales de modo semejante a como hemos hecho con la fachada, tomando de nuevo *Tres rostros* como punto de partida. Ahora podemos encontrar el complemento del plano pictórico de Léger en los techos del ático y el pabellón elíptico, en los bordes superiores de las paredes laterales independientes y en la cima de esa curiosa glorieta, todos los cuales se encuentran en la misma superficie (fotografía 10). El segundo plano pasa a ser, ahora, la terraza del techo principal y el espacio de *coulisse* es ese corte en la techumbre que permite mirar a la terraza inferior; paralelos similares son también obvios si examinamos la organización del primer piso. Ahí el equivalente vertical del espacio profundo viene introducido por la doble altura de la terraza exterior y por el vacío que conecta la sala de estar con el vestíbulo de entrada; y ahí, de igual modo como Léger aumenta las dimensiones espaciales mediante el desplazamiento de los bordes interiores de sus paneles exteriores, Le Corbusier también invade el espacio de esta zona central.

De este modo vemos que, en toda la casa, existe una contradicción de las dimensiones espaciales que Kepes tomaba como características de la transparencia. Hay una continua dialéctica entre hecho e implicación. La realidad del espacio profundo se opone constantemente a la inferencia del espacio superficial y, gracias a la tensión resultante, se nos obliga a efectuar siempre nuevas lecturas. Los cinco estratos de espacio que dividen verticalmente el volumen del edificio y los cuatro que lo seccionan horizontalmente requieren, una u otra vez, nuestra atención y esta reticulación espacial es la que llevará a las continuas fluctuaciones de la interpretación.

Estos refinamientos posiblemente cerebrales son bastante menos notorios en la Bauhaus; y es evidente que se trata de atributos que una estética de los materiales resiste mal. En el ala de los talleres de la Bauhaus encontramos la transparencia literal que tanto ha aplaudido Giedion, en Garches, sin embargo, lo que llama la atención es la transparencia fenomenal; y si existen razones para relacionar el logro de Le Corbusier con el de Léger, también las hay para destacar la comunidad de intereses en la expresión de Gropius y Moholy.

Moholy - Nagy siempre estuvo interesado por la expresión del vidrio, el metal, las substancias reflejantes, la luz; Gropius, al menos en los años veinte, parece hallarse igualmente preocupado por la idea de emplear materiales por sus cualidades intrínsecas. Y hay que decir con razón que ambos recibieron cierto estímulo de los experimentos de De Stijl y los constructivistas rusos, aunque aparentemente fueron reacios a aceptar otras conclusiones más parisinas.

Ya que, aparentemente, fue en París donde, precisamente, el «descubrimiento» cubista del espacio superficial fue explotado más concienzudamente, y fue en París en donde se comprendió más cabalmente la idea del plano pictórico como campo uniformemente activado. Con Picasso, Braque, Gris, Léger, Ozenfant, nunca somos conscientes del plano pictórico funcionando según un papel pasivo. Tanto él, en cuanto espacio negativo, como los objetos situados sobre él, en cuanto figuras positivas, están investidos de idéntica capacidad de estímulo. Pero fuera de la escuela parisina esta condición ya no es tan típica, aunque Mondrian, parisino de adopción, constituya una importantísima excepción y Klee otra. Pero si repasamos sumariamente las obras de Kandinsky, Malevitch, El Lissitzky o Van Doesburg veremos que esos pintores, como Moholy, casi nunca sintieron la necesidad de proporcionar una matriz espacial diferenciada a sus principales objetos. Están dispuestos a aceptar una simplificación de la imagen cubista como composición de planos geométricos, pero rechazan la abstracción del espacio que es igualmente cubista; y si, por estas razones, sus cuadros nos muestran figuras que flotan en un vacío infinito, atmosférico y naturalista, desprovistas de la enjundiosa estratificación parisina del volumen, bien podemos aceptar que la Bauhaus sea su equivalente arquitectónico.

Así pues, en el complejo de la Bauhaus, aunque nos hallamos ante una composición de edificios como placas, cuyas formas sugieren la posibilidad de lectura del espacio por estratos, apenas somos conscientes de la presencia de una estratificación espacial. Gracias a los movimientos del edificio dormitorio, de las oficinas administrativas, y del ala de los talleres, el piso principal puede sugerir una canalización del espacio en una dirección (fig. 18). Y mediante los movimientos contrarios de los accesos, las aulas y el ala del auditorio, la planta baja puede sugerir un movimiento del espacio en la dirección opuesta (fig. 19). Pero no se formula preferencia alguna por una de las dos direcciones; y el dilema resultante se resuelve dando prioridad a los puntos de vista diagonales, que es el único modo como podía resolverse en este caso.

De modo parecido a como Van Doesburg y Moholy - Nagy rehuyeron

la frontalidad cubista, Gropius también la evitó; y es significativo que, mientras las fotografías publicadas de Garches tienden a minimizar los factores de la recepción diagonal, las de la Bauhaus tienden casi invariablemente a realzar precisamente esos factores. La importancia de estas vistas diagonales de la Bauhaus se ve constantemente reafirmada, en la esquina transparente del ala de los talleres y en características como los balcones del dormitorio y el saledizo sobre la entrada de los talleres, características que requieren, para su exacta comprensión, una renuncia al principio de frontalidad.

En el plano, la Bauhaus revela una sucesión de espacios pero casi nunca una «contradicción de dimensiones espaciales». Basándose en el punto de vista de la diagonal, Gropius ha exteriorizado los movimientos opuestos de su espacio, permitiéndoles que se desparramen hacia la eternidad; y, al mostrarse reacio a atribuir a cualquiera de los dos una diferencia de cualidad significativa, ha cerrado el paso a una potencial ambigüedad. Por eso sólo los contornos de su edificio asumen un carácter estratificado, pero esos estratos apenas sirven para sugerir una estructura estratificada del espacio interno o externo. El observador al ver de este modo negada la posibilidad de penetrar en un espacio estratificado definido bien por planos reales o por sus proyecciones imaginarias, ve negada también la posibilidad de experimentar los conflictos entre un espacio explícito y otro implícito. Puede disfrutar de la sensación de mirar a través de una pared acristalada y, por tanto, de ver al mismo tiempo el interior y el exterior del edificio, pero al hacerlo sólo tendrá conciencia de una pequeña parte de las emociones que se derivan de la transparencia fenomenal.

De todos modos, dado que Garches es un bloque único y la Bauhaus un complejo con varias alas, la comparación entre ambas es doblemente injusta. Dentro de los límites de un volumen único, ciertamente, se pueden inferir ciertas relaciones que, en una composición más elaborada, siempre quedan fuera del terreno de las posibilidades; de modo que, por esas mismas razones, tal vez sea más oportuno distinguir entre transparencia literal y fenomenal recurriendo a otro paralelo entre Gropius y Le Corbusier.

El proyecto para la Liga de las Naciones de Le Corbusier (1927) (fotografías 68 y 69), posee, como la Bauhaus, elementos y funciones heterogéneas que conducen a una amplia organización y a la aparición de una nueva característica común a ambos edificios: el bloque estrecho. Pero las similitudes sólo llegan hasta aquí, porque, mientras los bloques de la Bauhaus ruedan de un modo que recuerda mucho las composiciones constructivistas (fig. 20), en la Liga de las Naciones estos mismos bloques largos sirven para definir un sistema de estriaciones casi más rígido que el evidenciado en Garches.

En el proyecto de la Liga de las Naciones la extensión lateral caracteriza las dos alas principales del secretariado, cualifica la biblioteca y el almacén de publicaciones, vuelve a ser subrayada por el acceso y los vestíbulos del edificio de la Asamblea general, y domina incluso el propio auditorio. En éste, la introduc-

ción de cristalerías en las paredes laterales, perturbando el foco normal de la sala hacia la mesa presidencial, introduce la misma dirección transversal. Y, de este modo, la contraformulación de un espacio profundo se torna una proposición altamente afirmativa, sugerida principalmente por una forma romboidal cuyo eje mayor pasa por el edificio de la Asamblea General y cuyo perímetro queda comprendido por el desdoblamiento del volumen del auditorio sobre los accesos de la *cour d'honneur*, como si se tratase de un espejo. Pero una vez más, como ocurría en Garches, los atisbos de profundidad inherentes a esa forma se ven consistentemente refrenados. Una hendidura, una dislocación y un corrimiento lateral se producen a lo largo de la línea del eje menor; y, en cuanto figura, se ve repetidamente rota y descompuesta en una serie de referencias laterales —por los árboles, la circulación, por el ímpetu de los propios edificios— de tal modo que, finalmente, debido a una serie de implicaciones positivas y negativas, toda la zona acaba siendo una especie de monumental contienda, un debate entre un espacio real y profundo y un espacio ideal y superficial.

Supongamos que el Palacio de la Liga de las Naciones hubiese sido construido y que el observador se aproximase hacia el auditorio siguiendo el eje del rombo. Necesariamente se sentiría sometido a la atracción polar de la entrada principal que ve enmarcada entre una pantalla de árboles. Pero esos mismos árboles, que rompen su visión, introducen también una desviación lateral de su interés, de modo que el observador iría apercibiendo, sucesivamente, primero una relación entre el edificio de oficinas del flanco y el parterre de primer término, y luego una relación entre el paseo de acceso y el patio del secretariado. Y una vez bajo los árboles, bajo el umbráculo que proporcionan, vendría a establecerse una nueva tensión: el espacio, que se dirige hacia el edificio de la Asamblea General, viene definido, y se lee, como una proyección de la biblioteca y almacén de publicaciones. Y finalmente, una vez tuviese los árboles tras de él, el observador se encontraría detenido sobre una terraza baja, situado frente al podio de entrada pero separado de él por un espacio vacío tan absoluto que sólo se puede decidir a cruzarlo gracias al impulso que le da el camino que ya lleva hecho. Su arco de visión ya no se encuentra limitado, y ahora contempla el edificio de la Asamblea General en su totalidad; pero dado que la recién descubierta falta de foco le obliga a mirar a lo largo de la fachada, su atención vuelve a ser irresistiblemente atraída hacia un costado —el de los jardines y el lago que se encuentran en el otro lado—. Y si el observador se volviese en ese espacio vacío y dejase de mirar hacia lo que obviamente es su meta, pasando a contemplar el arbolado por el que acaba de cruzar, vería que la huida lateral del espacio resulta todavía más determinada, acentuada por los mismos árboles y por el camino perpendicular que lleva hacia la hendidura situada junto al almacén de publicaciones. Y aún más si ese observador es un individuo de cierta sofisticación, y si la horadación de un volumen o de una pantalla de árboles por un camino le puede haber hecho pensar que la función intrínseca de ese camino es penetrar volúmenes y pantallas similares, tal vez entonces, por inferencia, la terraza sobre la que se encuentra se convertirá, no en un preludio del auditorio, como parece sugerir su relación axial, sino en una proyección de los volúmenes y planos del edificio de oficinas con el cual se halla alineada.

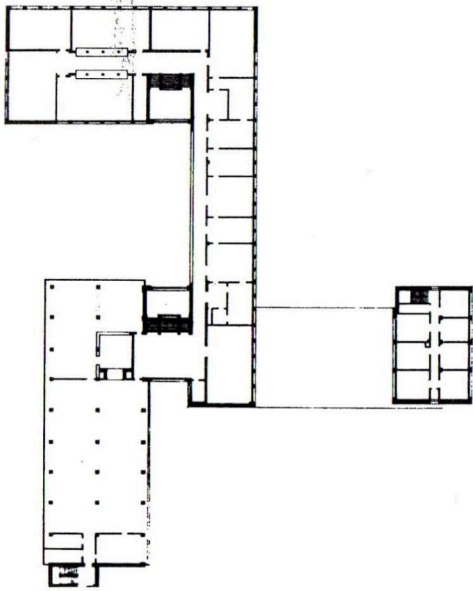


Fig. 18. Plano del primer piso de la Bauhaus, Dessau (Walter Gropius, 1925-1926).

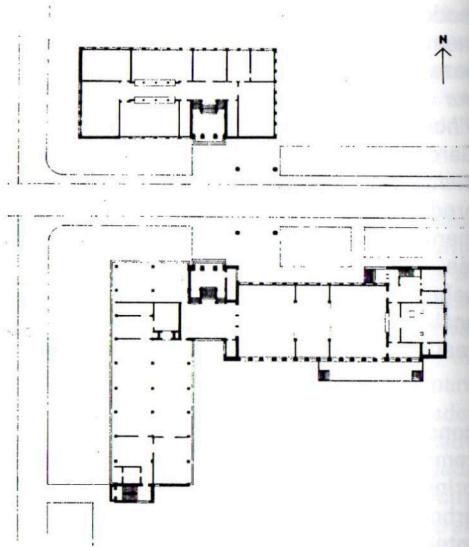


Fig. 19. Plano de la planta baja de la Bauhaus, Dessau.

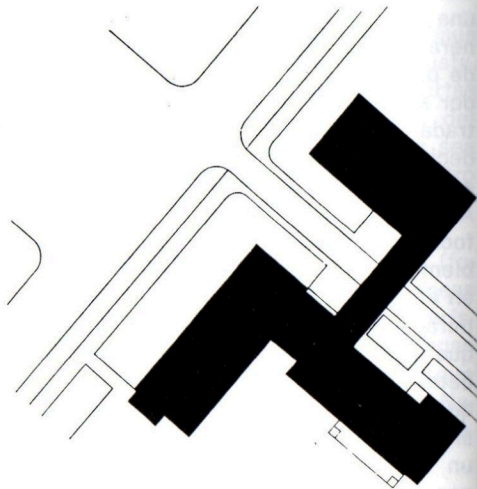


Fig. 20. Plano de la Bauhaus, Dessau.

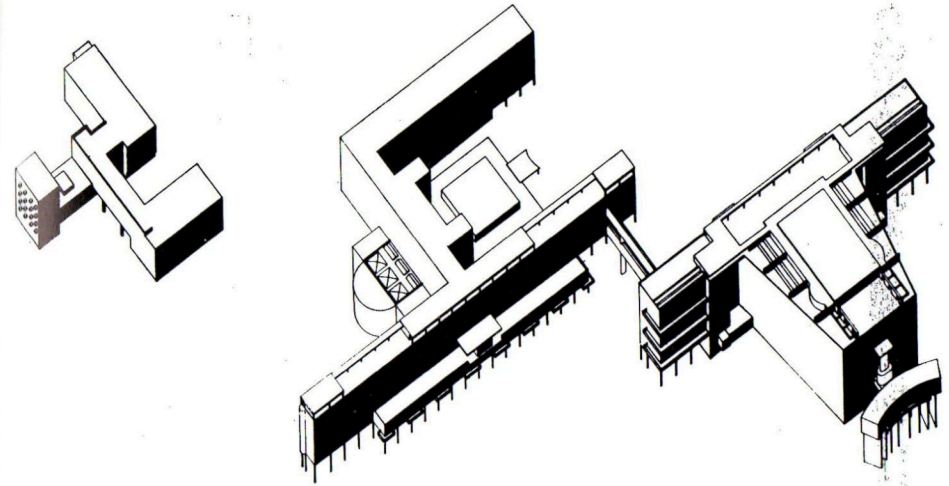


Fig. 21. Vistas axonométricas de la Bauhaus y Palacio de la Liga de las Naciones.

Estas estratificaciones, recursos gracias a los cuales queda construido el espacio y se torna substancial y articulado, son la esencia de aquella transparencia fenomenal que hemos señalado como una de las características de la principal tradición poscubista. Y son estratificaciones que jamás han sido destacadas como características de la Bauhaus, puesto que, evidentemente, se trata de concepciones del espacio totalmente diferentes. En el proyecto para la Liga de las Naciones de Le Corbusier el observador se encuentra con una serie de puntos de situación bastante específicos. En la Bauhaus, sin embargo, el espectador carece de tales puntos de referencia. Y aunque el proyecto para la Liga de las Naciones consta de gran profusión de ventanales, a excepción del auditorio, esas cristalerías no tienen mayor importancia. En el Palacio de la Liga de las Naciones esquinas y ángulos, índices de la dimensión espacial, son contundentes y definitivos. En la Bauhaus, tal como dice Giedion, están «desmaterializados». En el Palacio de la Liga de las Naciones el espacio es cristalino; pero en la Bauhaus son las vidrieras lo que dan al edificio una «transparencia cristalina». En el palacio de la Liga de las Naciones el vidrio proporciona una superficie tan definida y tirante como el parche de un tambor; pero en la Bauhaus las paredes acristaladas «se funden unas con otras», «se mezclan», «envuelven el edificio», y en otro sentido (actuando como ausencia de plano) «contribuyen a ese proceso de disolución que hoy predomina en el terreno arquitectónico».¹⁰

Sin embargo en el Palacio de la Liga de las Naciones buscaríamos en vano esa «disolución». En él no existe ninguna evidencia de que se quieran obliterar las distinciones tajantes. Los planos de Le Corbusier son como afiladas

navajas que deben cortar la correspondiente porción de espacio. Si pudiésemos atribuir al espacio las cualidades del agua, el edificio de Le Corbusier podría ser comparado a la presa que contiene el espacio, lo ordena, lo horada, le abre compuertas, para regar finalmente los informales jardines situados junto al lago. La Bauhaus, por su parte, aislada en un mar de contornos amorfos, sería como el arrecife lamido por una plácida marea (fig. 21).

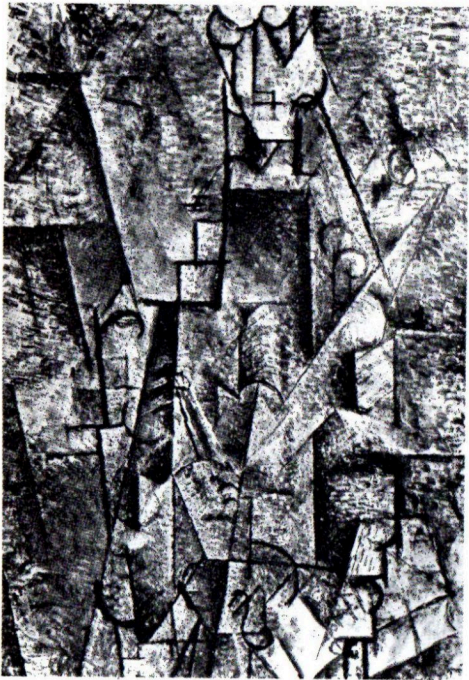
Esta discusión, probablemente excesiva, de dos esquemas, uno mutilado y el otro jamás construido, tenía por efecto clarificar el medio espacial en el que resulta posible la transparencia fenomenal. No pretendo insinuar que la transparencia fenomenal (a pesar de su estirpe cubista) sea un constituyente necesario de la arquitectura moderna, ni que su presencia pueda ser empleada como una especie de plantilla en el test de la ortodoxia arquitectónica. Simplemente quiere servir como una caracterización de la especie y, también, como toque de atención frente a una posible confusión de las especies.

Notas

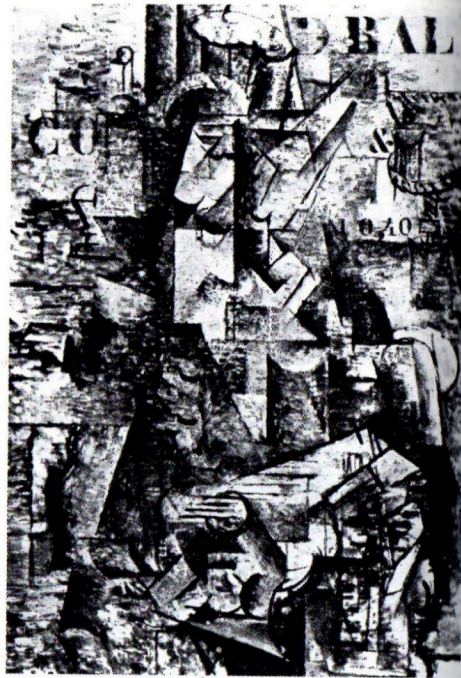
1. Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, Chicago, 1944, p. 77; versión castellana: *El lenguaje de la visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969.
2. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, 1947, pp. 188, 194, 159 y 157.
3. *Ibidem*, p. 210.
4. *Ibidem*, p. 350.
5. Son excepciones estudios como los de Alfred Barr y publicaciones como las de Christopher Grey, *Cubist Aesthetic Theory*, Baltimore, 1953, y Winthrop Judkins, «Toward a Reinterpretation of Cubism», en *Art Bulletin*, vol. XXX, n.º 4, 1948.
6. Alfred Barr, *Picasso: Fifty Years of His Art*, Nueva York, 1946, p. 68.
7. L. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, Nueva York, 1947, p. 75; versión castellana: *La nueva visión y Reseña de un artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1963.
8. G. Kepes, pp. 79, 117 y otras.
9. S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, cit., pp. 490 y 491.
10. *Ibidem*, p. 489, y S. Giedion, *Walter Gropius*, Nueva York, 1954, pp. 54-55.



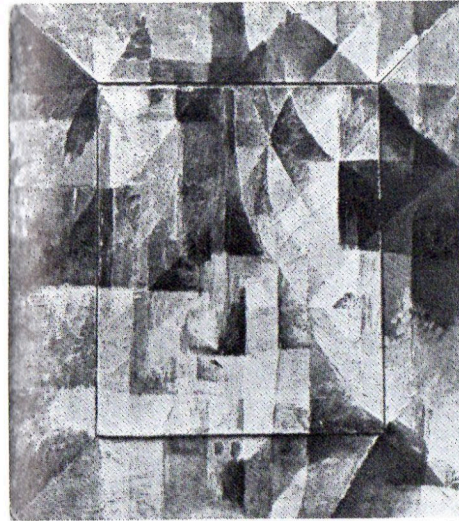
58. Paul Cézanne, *Mont Sainte Victoire* (1904-1906).



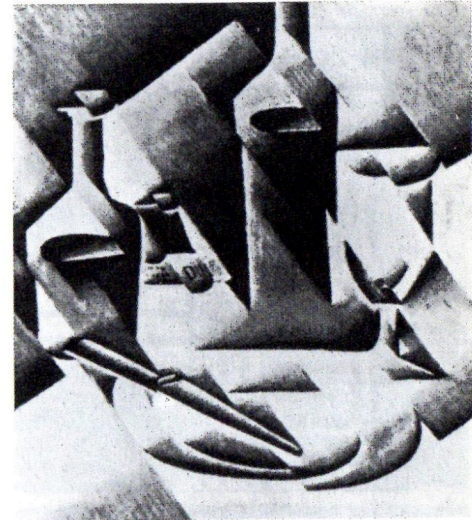
59. Pablo Picasso, *Clarinetista* (1911).



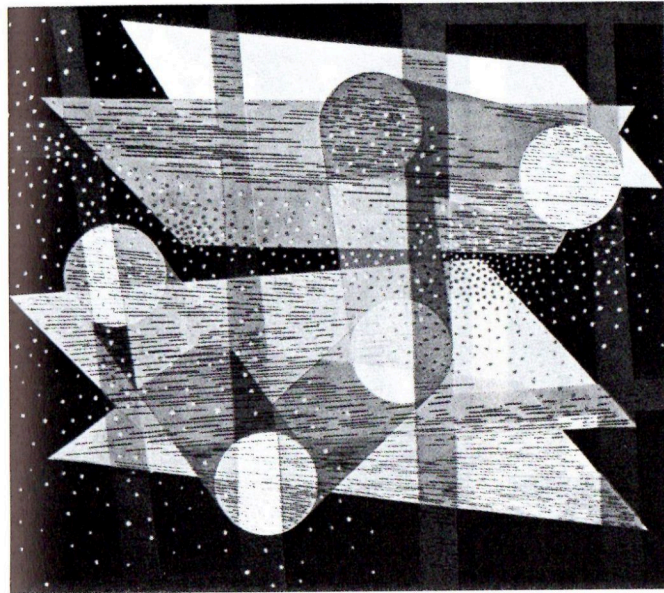
60. Georges Braque, *El portugués* (1911).



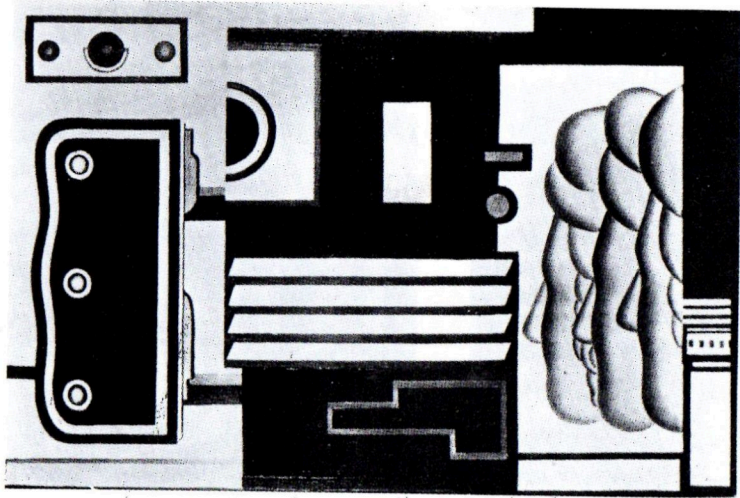
61. Robert Delaunay, *Ventanas simultáneas* (1911).



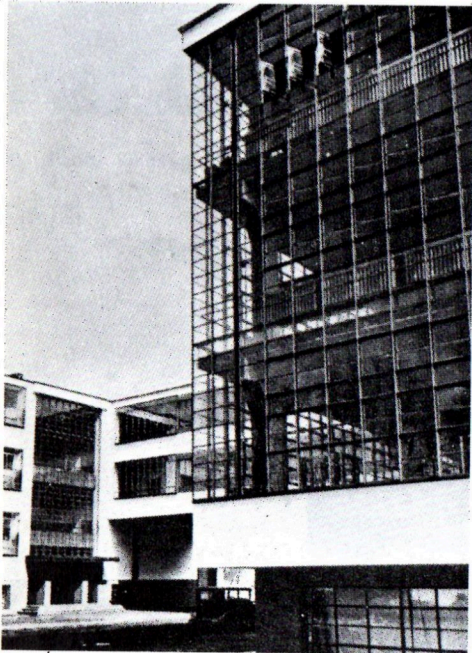
62. Juan Gris, *Naturaleza muerta* (1912).



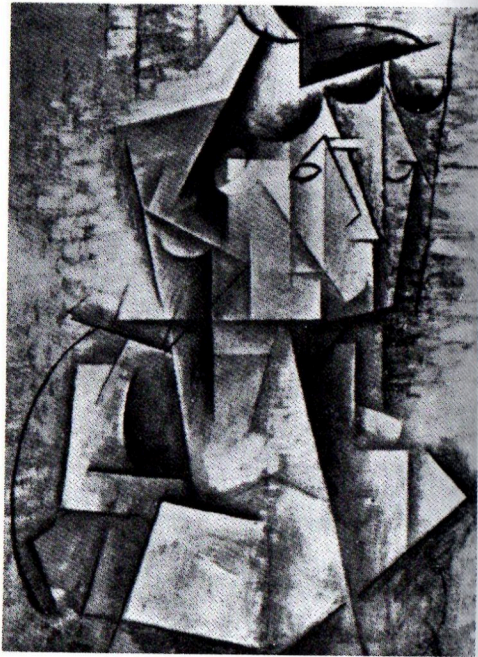
63. László Moholy-Nagy, *La Sarraz* (1930).



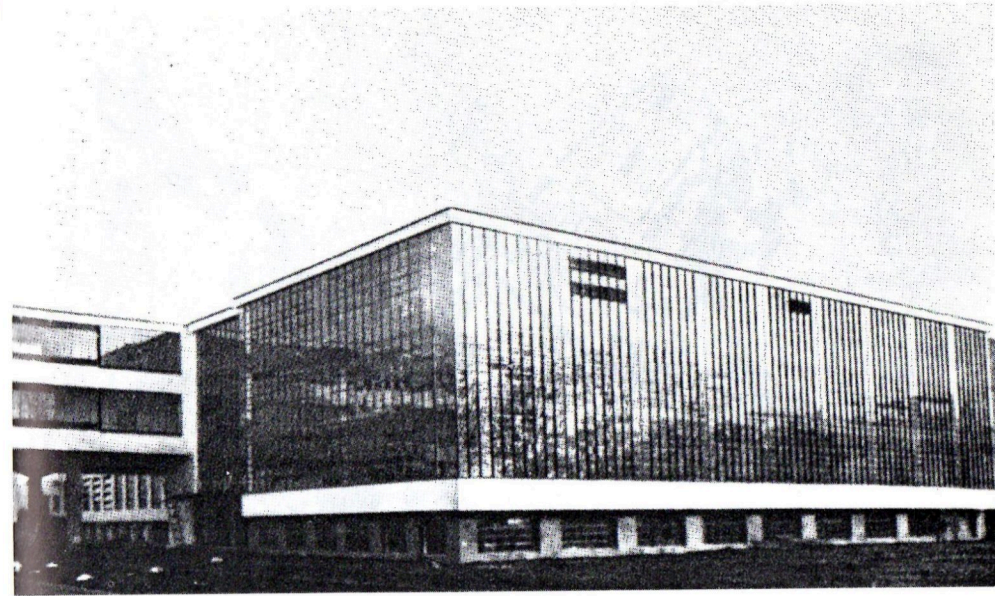
64. Fernand Léger, *Tres rostros* (1926).



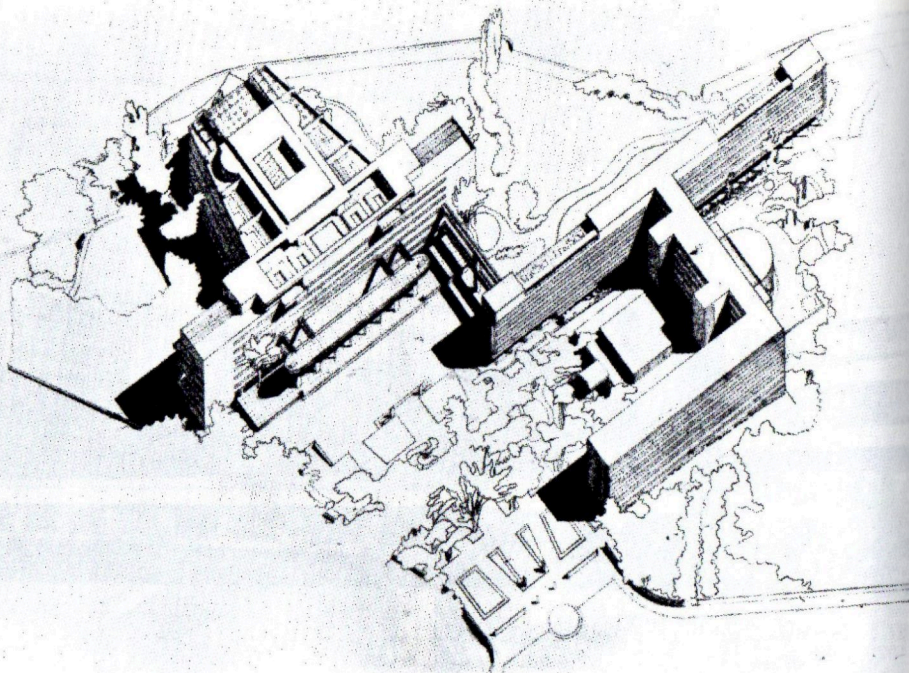
65. Bauhaus, Dessau (Walter Gropius, 1925-1926).



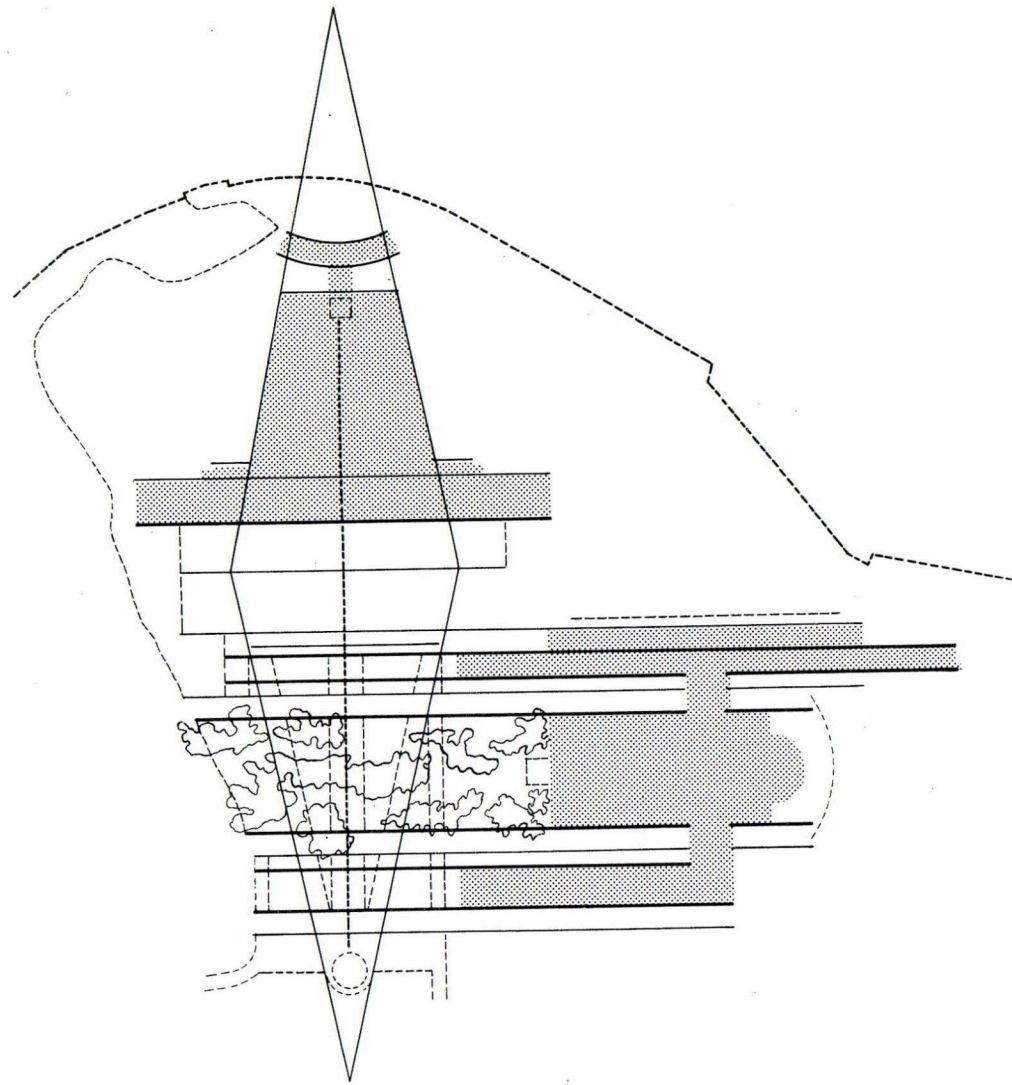
66. Picasso, *L'Arlésienne* (1911-1912).



67. Bauhaus, Dessau (Walter Gropius, 1925-1926).



68. Proyecto del Palacio de la Liga de las Naciones, Ginebra (Le Corbusier, 1927).



69. Diagrama analítico del Palacio de la Liga de las Naciones.

La Tourette*

La dimensión de profundidad, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre en una superficie. De suerte que esta superficie posee en rigor dos valores: el uno cuando la tomamos como lo que es materialmente; el otro cuando la vemos en su segunda vida virtual. En el último caso la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en un sentido profundo. Esto es lo que llamamos escorzo.

El escorzo es el órgano de la profundidad visual, en él hallamos un caso límite, donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual.

José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*¹

En 1916, en La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier construyó una casa cuya posición central era ocupada por un panel en blanco (fotografía 17). Cuarenta años más tarde, y a escala ya heroica, repitió algo muy parecido a aquel recurso. En La Chaux-de-Fonds el panel vacío es la figura central de la fachada. En La Tourette una gran pared al desnudo forma la parte norte de la iglesia (fotografía 70). En ambos casos, en la Villa Schwob y en el monasterio, cuando vemos por primera vez el edificio, el foco de nuestro campo visual se centra en un motivo que no tiene ningún especial interés intrínseco; un motivo que, aun absorbiendo la mirada, es incapaz de retener nuestra atención.

En 1920-1921, en una serie de artículos publicados en *L'Esprit Nouveau*, que luego serían recopilados en *Vers une architecture*, Le Corbusier manifestaba públicamente, por vez primera, su intensa preocupación por la Acrópolis ateniense:

El aparente desorden del plano sólo puede engañar al profano. El equilibrio de la Acrópolis no tiene nada de mezquino. Se halla determinado por el famoso paisaje que va desde El Pireo hasta el Monte Pentélico. El plano de la Acrópolis está concebido para

* Publicado por primera vez en *Architectural Review*, 1961, bajo el título «Monasterio dominicano de La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon».

ser visto desde lejos: los ejes siguen el valle y los falsos ángulos rectos están contruidos con la maestría de un escenógrafo de primerísima categoría... El espectáculo es impresionante, elástico, imponentemente agudo, dominante... Los elementos del emplazamiento se yerguen como paredes exhibiendo el poder de su coeficiente cúbico, de su estratificación, de su material, etc., como si fuesen las paredes de una habitación... Los griegos levantaron, en la Acrópolis, templos que están animados por un único pensamiento: dibujar a su alrededor la desolación del paisaje e incorporarlo a la composición.²

No es necesario proseguir. Pero aunque en La Tourette faltan el Pireo y el Pentélico, aunque nos hallamos frente a un edificio más parecido al Escorial que al Partenón, y aunque el viejo castillo, mitad granja mitad ejemplo de los sueños de grandeza del segundo imperio, no es el candidato más idóneo para el papel de Propileos —y aunque las diferencias son tan obvias que casi no hace falta señalarlas— continúan existiendo ciertos modelos organizativos (por ejemplo: una mezcla de vistas frontales y de tres cuartos, un impacto de direcciones axiales, una tensión entre movimientos transversales y longitudinales y, sobre todo, la intersección de la arquitectura con la experiencia topográfica) que pueden sugerir, al iniciado, que la mecánica espacial del recinto del monasterio es probablemente un comentario absolutamente personal sobre el material de la Acrópolis.

De todos modos el visitante eventual de La Tourette no podrá dedicar demasiado tiempo al recinto. Acaba de subir una colina, ha entrado bajo un arco y llega a una explanada de gravilla para encontrarse ante lo que parece ser el hiato pintoresco entre dos edificios absolutamente discretos y, por tanto, es un espacio absolutamente accidental. A su izquierda tiene un pabellón abuhardillado, en el que se divisa un reloj con figuras azules de Sevres. A su derecha un huerto de extensión indefinida. Ambos elementos, percibidos nebulosamente, son los componentes más subsidiarios de la escena. Y frente a él, obsesiva en su proeminencia y sin que se halle apoyada por ningún detalle del artificio convencional se halla la *machine à émouvoir* que ha venido a inspeccionar (fotografía 70).

El visitante eventual se siente, secretamente, un tanto descorazonado. Sabe que ya no debe sentirse sorprendido ante una obra arquitectónica que carezca de prefacio. Y cree que ya se ha acostumbrado a aceptar la ausencia de introducciones. Se halla suficientemente endurecido. Pero no ha logrado todavía una imposibilidad tan grande como la que ahora parece exigírsele. Una superficie vertical horadada por hendiduras horizontales y apoyada en un bastión del que brotan gesticulantes entrañas; un plano enigmático que muestra, como cicatrices del tiempo, las múltiples heridas que su hacedor ha decidido inflingirle; el visitante había previsto algo que fuese o un poco más o un poco menos. Y, así, mientras las tres entrañas, los llamados *canons à lumière*, pueden parecer atormentarse como reliquias de un martirio agudísimo, mientras la desnudez general del espectáculo puede parecer representativa del anonimato religioso y mientras una variedad de fantasías se infiltran en su pensamiento, el visitante, puesto que cree hallarse ante una faceta del edificio presentada al azar, se siente inclinado a quitar importancia a su experiencia (fotografías 71 y 72).

Instintivamente sabemos que esta pared del edificio pertenece a la pared norte. Es difícil que cualquier otro elemento pudiese ser tan opaco. Esto es evidente. Pero, precisamente por eso, mientras el visitante lo interpreta frontalmente, también atribuye a esa inescrutable barrera visual los modelos de comportamiento típicos de una elevación final. Efectivamente, esa pared podría ser el gran muro de la presa que contuviese la reserva de energía espiritual. Y *tal vez* ésa sea su realidad simbólica. Pero el visitante no ignora que es, también, una parte de un edificio, de modo que cree hallarse no ante la fachada del edificio, sino a un lado. Y, naturalmente, le parece que la información que está recibiendo es interesante pero no crucial. El arquitecto está mostrando un perfil, no una cara y, en consecuencia, el visitante presume que el impacto expresivo del edificio debe hallarse a la vuelta de la esquina, como si la iglesia fuese objeto de un retrato *en profil perdu*, y se decide a cruzar un imaginario plano pictórico a fin de poder captar el objeto en su verdadera frontalidad.

Cierta animación de contorno —el corte oblicuo del parapeto y la intersección con la diagonal del campanario— atraerá su mirada y le incitará a continuar. Pero aunque, debido a estas razones, el edificio exija, al principio, un acercamiento rápido, cuando suba la colina y siga por el camino entre árboles, el visitante posiblemente descubrirá que, sin saber cómo, ese gesto de invitación se ha desvanecido y que, cuanto más se aproxima, más distante parece mostrarse el edificio ante su llegada.

Este es un aspecto de una situación desconcertante; pero todavía debemos llamar la atención sobre otro: hay un momento, cuando vamos acercándonos, en que el edificio parece totalmente desprovisto de importancia. En cuanto hemos dejado atrás el patio del antiguo castillo, que es el alvéolo del espacio cerrado en el que creíamos hallarnos, nos vemos obligados a dejar la seguridad del útero para salir a la desierta plaza de toros. Todo el contorno desierto de la parte superior del valle del Turdine ha ido apareciendo a nuestros ojos; el campo de experiencia ha quedado transformado, y la naturaleza de los estímulos a los que uno se veía sujeto se ha hecho, sistemáticamente, más concentrada y despiadada.

Así la mirada, que antes se dirigía hacia la izquierda de la fachada de la iglesia, hacia el punto de entrada, se ve ahora violentamente arrastrada hacia la derecha. El movimiento del emplazamiento ha cambiado. El imán visual ya no es la pared. Ahora es el horizonte. Y la pared, que anteriormente actuaba como telón de fondo de un campo visual, como una perspectiva transversal, ahora opera como pantalla lateral de otra, como un gran rectángulo que dirige la atención hacia el vacío de la lejanía pero que, venciendo los incidentes del primer plano —las tres entrañas—, también sirve para instigar una tensión insoportable entre lo próximo y lo remoto. En otras palabras, a medida que nos aproximamos a la iglesia, el emplazamiento que, inicialmente, había parecido tan inocente en su comportamiento se convierte en un espacio accidentado y hendido por abismos casi insalvables.

Tal vez esto sea efectuar un análisis excesivamente fantasioso; pero, aunque tal vez exageremos la intensidad, no modificamos gravemente la calidad

de una experiencia que es tan inesperada como dolorosa. Tal vez fuese posible, y estaría incluso justificado, interpretar esta *promenade architecturale* preliminar como una deliberada implicación de la trágica insuficiencia de la condición del visitante. La pared es exclusiva. El visitante puede entrar, pero no sin condiciones. La pared es el resumen de un programa institucional. Pero el visitante se halla en tal posición que no tiene ningún medio de dar coherencia a su propia experiencia. Se ha convertido en sujeto de excitaciones diamétricas; su conciencia se halla dividida y, al encontrarse privado de un soporte arquitectónico y ver que se le ofrece otro, se siente ansioso, por no decir obligado, si quiere resolver su situación, a entrar en el edificio. No tiene otra posibilidad de elección.

Es posible, aunque no probable, que todo esto no sea deliberado. Sin embargo, si nos mostramos escépticos respecto al grado de arteficial y nos sentimos predisuestos a considerar el juego de la búsqueda de símbolos como una flaqueza literaria, lo mejor será continuar inspeccionando el exterior del edificio. Tomar esta decisión no es fácil. La superficie vertical de la pared de la iglesia corta los caminos superior e inferior de acceso como una navaja y, una vez hechos superado este obstáculo psicológico, aunque por lo menos vemos algo del interior del convento, efectuamos un nuevo descubrimiento. El visitante comprende que las vistas frontales que él anticipaba de hecho no llegan a materializarse nunca. Y se percibe de que la única superficie del edificio que permite activamente una inspección frontal es, ni más ni menos, aquella pared norte de la iglesia que había supuesto que no debía ser interpretada de ese modo.

De este modo, aunque existan otras perspectivas a este y oeste, que pueden ser observadas en su alineación frontal si nos decidimos a trepar un tanto incómodamente alrededor del convento, normalmente vienen presentadas, y cabe suponer que es así como deben ser vistas, sólo en un rápido escorzo. Así el lado sur, aunque generalmente es visible en una perspectiva mucho menos abrupta, debe ser visto evidentemente desde puntos de mira oblicuos (fotografía 73); y de este modo, aunque el monasterio de La Tourette está enteramente abierto al paisaje por tres costados, las condiciones de su visibilidad llevan, no a ver los vacíos reales y tangibles, sino a tomar conciencia de los sólidos (fotografía 74), de una serie de verticales que se suceden rápidamente, de la repetición de los balcones más que de la presencia de las ventanas que hay tras ellos. Por añadidura, dado que el edificio tiene externamente un centro de gravedad muy elevado, debe comprenderse que esa misma solidez, esa misma opacidad óptica derivada de los escorzos laterales, se ve todavía reafirmada por los movimientos verticales de la mirada. Una vez más, mientras la mirada va de arriba abajo, tiene una tendencia clarísima a registrar la densidad de lo que hay tras las paredes y a deducir la más estrecha interrelación con sus relaciones horizontales.

Una vez más este elaborado divorcio de la realidad física y la impresión óptica puede no ser deliberado; pero, por el modo como mantiene las imágenes de concentración e interioridad, y por el modo como evidencia y subraya el comportamiento de la fachada que vemos al llegar, es un fenómeno que por lo menos puede empezar a sugerir que nos hallamos en presencia de una resolución

absolutamente consciente. Se nos dice que los griegos, en la Acrópolis, «emplearon las deformaciones más sofisticadas, aplicando a sus contornos una impecable adecuación a las leyes de la óptica»;³ y, aunque es evidente que no nos hallamos en la Acrópolis, si tenemos paciencia suficiente para volver a examinar la pared norte de la iglesia, tal vez ahora podamos descubrir signos admonitorios que parecen anunciar los tipos de experiencia a los que luego vamos a vernos sometidos.

En primer lugar, del mismo modo como en La Chaux-de-Fonds el panel vacío engendra una fluctuación del sentido y pasa incesantemente de un papel negativo a uno positivo en el conjunto de la fachada, también en La Tourette la pared de la iglesia, que recibe constantemente un alto significado figurativo para verse inmediatamente desprovista de él, sirve tanto para llamar la atención sobre ella misma como para derivar, simultáneamente, la atención hacia afuera, hacia el campo visual del cual es la principal componente. Pero mientras que en La Chaux-de-Fonds la estructura fundamental de la ambigüedad es simple puesto que se halla confinada a un plano y lo que provoca es principalmente una oscilación en la valoración de la superficie, en La Tourette nos hallamos ante una condición mucho más evasiva. Es una condición que implica sobre todo lecturas de profundidad; y, aunque de ahí se deriva una serie de perturbaciones que difícilmente pueden ser sometidas a generalizaciones exactas, existen sin embargo dos tendencias aproximadas que merecen ser destacadas: que el edificio tiende a girar, a pivotar sobre un eje central imaginario y que, al mismo tiempo, tiende también a un comportamiento extraordinariamente estático.

Como se ha visto, Le Corbusier presenta la cara norte de su iglesia al visitante de un modo muy parecido a como decidió ilustrar el Partenón en *Towards a New Architecture* (Fig. 22). En esa ilustración nos da un tipo de perspectiva frontal en escorzo que da importancia a los rectángulos que se alejan, pero que insiste firmemente en la prioridad de las transversales. En otras palabras, nos ofrece una vista de tres cuartos modificada y no una condición decididamente oblicua; de este modo, el visitante toma conciencia de la mostración occidental del monasterio como algo significativo, pero al mismo tiempo subordinado a la figura principal.

Y es notable que Le Corbusier, al mismo tiempo, también haya introducido en este plano frontal una profundidad que en la realidad no existe. Ahora es cuando debemos fijar la atención en el corte oblicuo en este parapeto. Se trata de una línea tan poco desviada de la horizontal que la vista tiene tendencia instintiva a «corregirla» y traducirla a términos de lo que la experiencia común dice que debiera ser. Porque, al hallarnos dispuestos a verla como terminación de un plano vertical, la vista está naturalmente inclinada a leerla no como la diagonal que físicamente es, sino como el elemento de una recesión en perspectiva que psicológicamente parece ser. Le Corbusier ha establecido un «falso ángulo recto»⁴ y esta esporádica colaboración con el talud del terreno a fin de abundar aún más en la ilusión intermitente de que el edificio gira.



THE ACROPOLIS, ATHENS

Fig. 22. La Acrópolis de Atenas, según Le Corbusier en *Towards a New Architecture*.

Parte de la animación vital de la superficie, ese pequeño pero súbito temblor de movilidad en la zona entre el bastión y el campanario, deriva a buen seguro de la torsión a la que, de este modo, queda sujeta la pared; pero, aunque este fantástico retorcimiento de la superficie pueda hallarse directamente sustentado por las flexiones reales de la misma pared del bastión, también debemos observar que los tres canons à lumière introducen una fuerza opuesta.

En definitiva el espectáculo del edificio tal como lo vemos a nuestra llegada está montado no sobre la base de una espiral, sino de dos. Por una parte tenemos los pseudorrectángulos que, mediante el complemento que proporcionan a la verdadera recesión de la fachada occidental del monasterio, sirven para estimular una ilusión de rotación y giro. Pero, por otra parte, tenemos esas tres fuentes de luz, dobladas, retorcidas, incluso agonizantes —son las que iluminan la Capilla del Santísimo— que provocan un momento de convolución bastante independiente e igualmente poderoso. Tras una tendencia existe un oportunismo pictórico. Tras la otra un oportunismo escultórico. Lo que tenemos es una espiral en dos dimensiones. Y una espiral contradictoria en tres. Una espiral de sacacorchos está en pugna con un plano que se desvía incesantemente. Su juego equivoco es el que levanta el edificio. Y, dado que el vértice espiral, columnar, implicado en el espacio que se levanta por encima de la capilla, es un volumen que, como todos los torbellinos, tiene el poder ciclónico de succionar el material menos energético hacia su eje de excitación, los tres canons à lumière conspiran con los elementos que garantizan la alucinación para actuar como una especie de traba que garantice el equilibrio de la tensión.

Ahora bien, las ilusiones ópticas, por su propia naturaleza, jamás son aparentes. Si lo fueran dejarían de ser ilusiones. Para que sean efectivas, su comportamiento debe ser engañoso; y para que queden justificadas deben quedar, probablemente, por encima de los «meros» ejercicios de virtuosismo. Una apreciación del problema crítico que presentan —cómo la superficie sirve para revelar la profundidad, cómo la profundidad se convierte en el instrumento a través del cual se representa la superficie, cómo una sensación de densidad casi románica puede venir sugerida por una construcción casi totalmente perforada, difícilmente puede lograrse sin poseer alguna teoría del papel que el disimulo debe necesariamente jugar en todas las estructuras perceptivas; y aquí difícilmente podríamos presentar ese tipo de teoría—. Y, desde luego, si aquí hemos dedicado tanto espacio a este asunto —a ese frontispicio que también es un perfil, a esos vacíos que actúan como sólidos, a esa relación múltiple entre lo estático y lo móvil— es debido a que, en ciertos aspectos, estas manifestaciones parecen constituir un dato importante y, si no llegamos a comprenderlo, podríamos desfigurar irremediablemente cualquier análisis del edificio que existe tras esa apariencia externa.

«La lucha se produce dentro aunque no se advierta en la superficie», dice Le Corbusier en otro contexto;⁵ y si, de momento, ya hemos dicho bastante para dar idea de las complejidades perceptivas de La Tourette, incluso sin haber penetrado en el edificio, ahora ya podemos acercarnos a él con un criterio mental totalmente opuesto y absolutamente conceptual. Así, aunque el modo normal de

ver un edificio es el que aquí hemos dejado indicado, dado que el modo normal de planearlo se supone que es de dentro afuera, tal vez ahora podamos dejar de prestar atención a los aspectos más sensoriales del monasterio para pasar a considerar su razón explícita.

El programa para el edificio era evidente. Debía haber una iglesia a la que, eventualmente, el público pudiera tener acceso. Debían existir cien celdas para profesores y alumnos, oratorio, refectorio, biblioteca, aulas y espacios para conferencias y recreo. Existía cierto problema de decoro institucional. Y, aunque el arquitecto se hallaba sometido a algunas limitaciones muy estrictas, y aunque trabajaba para una orden religiosa cuyo régimen fue establecido hace más de siete siglos, no se puede decir, en puridad, que las necesidades operativas con las que se enfrentaba fuesen tan rígidas e inflexibles como para predicar una solución obligada.

No es difícil imaginar la solución de Wright a ese programa: un gran volumen hexagonal que engendrase por su impulso interior una serie de hexágonos menores, terrazas y pasillos cubiertos. También se puede pensar en una solución al estilo de Mies. Embriones a la manera de Aalto, Kahn y todas las variantes que puedan poblar la imaginación. Pero el número de elecciones de que dispone una sola persona, como las soluciones de que dispone una determinada época, nunca es tan grande como las que, de hecho, existen. Al igual que una época, una persona también tiene su *estilo* —suma total de las disposiciones emocionales, tendencias mentales y actos característicos que, tomados en conjunto, forman su existencia— y, en sus distribuciones esenciales (aunque con una gran excepción), el edificio de Le Corbusier se halla coordinado en gran parte siguiendo las líneas previsibles, las evidencias anteriores de su estilo.

La solución que Le Corbusier da en La Tourette —un cuadrilátero horadado por un patio, con la iglesia en la parte norte, las celdas desplegándose al este, sur y oeste en dos galerías situadas directamente debajo del techo, con la biblioteca, aulas, oratorio y entrada principal en el piso situado debajo de éste, y el refectorio, sala capitular y accesos principales en el otro nivel más bajo, adyacente al suelo de la iglesia— es absolutamente diáfana si contemplamos los planos publicados del edificio. Y, como todas las soluciones de Le Corbusier, es una formulación altamente generalizada y, también, altamente particularizada.

Se podría decir que La Tourette, como cualquier construcción de cualquier otro arquitecto, viene determinada primariamente por una formulación formal que es experimentada como formulación lógica. Naturalmente lo que ésta hace es reflejar la insistencia de Le Corbusier en la economía volumétrica; y, por tanto, sería razonable aventurar que las premisas finales de los argumentos sobre los cuales se basa no son susceptibles, en realidad, de prueba empírica. En segundo lugar se diría que el monasterio se halla determinado según una base categorial, es decir, por su relación con una serie de proposiciones que postulan la forma ideal del cenobio dominicano, concebido abstractamente y presumiblemente válido con independencia de las circunstancias de espacio y tiempo. Y, finalmente, estas

deducciones apriorísticas entran en conexión antitética con las condiciones específicas del emplazamiento.

Según sabemos el emplazamiento fue elegido por el propio Le Corbusier. Cabe suponer que otros arquitectos hubiesen elegido otros lugares. Pero aunque ahora la elección se halle rubricada por un magnífico proyecto, es probable que esa situación concreta fuese elegida por sus dificultades intrínsecas. En La Tourette, en efecto, el emplazamiento lo es todo y no es nada. Posee una abrupta pendiente y un declive absolutamente accidental. No reúne en absoluto las condiciones locales que servirían para justificar rápidamente ese establecimiento dominicano quintaesenciado que parece haber sido preconcebido. Más bien al contrario: arquitecto y paisaje, experiencias lúcidas y separadas, son como rivales protagonistas de un debate que va contradiciendo y aclarando progresivamente el significado del contrario.

La naturaleza de su interacción es, sobre todo, dialéctica; y por eso el edificio, con la iglesia al norte, orientación litúrgicamente correcta, separada de la zona de vivienda que está al lado del sol pero adyacente a ella, está presentado como si fuese una tesis a discutir; con lo cual el emplazamiento inevitablemente cobra la función de contraproposición. Hay una formulación de lo que se supone son universales y una formulación contraria de particulares. Hay una proclamación realista y una respuesta nominalista, el gesto idealista, el veto empirista. Pero aunque éste sea el procedimiento con el que Le Corbusier nos ha familiarizado hace tiempo, y aunque éste sea su modo de lógica personal, existe, evidentemente, en su programa una justificación curiosamente pragmática para su puesta en práctica. Porque, después de todo, lo que se precisaba en este caso era un monasterio dominicano. Y un dialéctico arquitectónico, el más importante de todos, iba a ponerse al servicio de las necesidades de los archisofisticados de la dialéctica; y, por lo tanto, existía una dimensión especialmente apropiada en el mismo encargo.

De todos modos, si el edificio responde al ethos de la institución, se debe, posiblemente, al accidente de actitudes paralelas, de rigor equivalente. No es que el arquitecto se propusiera deliberadamente construir un análogo plático del debate escolástico. Simplemente su estado mental y el de sus clientes coincidían en su cualidad astringente, y ambas partes eran irónicamente conscientes de su identidad común y de su diferencia. No se trataba de que el arquitecto remeasé el razonamiento escolástico, sino de la presencia, por ambas partes, de una irrefutable integridad intelectual que ha desinfectado las conclusiones lógicas del argumento de todos esos apañes conciliatorios que acostumbran a ser resultado de los intentos por poner de acuerdo las instituciones religiosas y la arquitectura moderna. En La Tourette no encontramos ningún residuo de esa atmósfera ampulosa. No hay nada rastroso o barato y, como resultado, el edificio resulta positivo en su negación del compromiso. En realidad no es tanto una iglesia con una área de vivienda adjunta, cuanto un teatro doméstico para virtuosos del ascetismo con un gimnasio para el ejercicio de los atletas espirituales a su lado. La

figura del boxeador con la saca de entrenamiento en la terraza del proyecto de 1928 para Ginebra se ha combinado con la imagen de Jacob luchando con el ángel.

De todos modos esto sería discutir los efectos antes que las causas. La mostración del ejercicio espiritual como gimnasia física puede ser uno de los temas más atractivos de La Tourette, pero es un resultado y no una determinante, y la causa inmediata del edificio, además de la dialéctica entre la arquitectura y el emplazamiento, debe ser subrayada aunque sea brevemente. Porque, aunque Le Corbusier siempre se ha mostrado frugal con las ideas y nunca ha confundido la mera experimentación o el desenfreno intelectual con la seriedad, no es difícil dar con la causa más obvia.

Pensemos en el famoso esquema estructural de la casa Domino (fotografía 12), con su concepción del espacio como algo estratificado horizontalmente como una tortilla de pisos; y luego pensemos en los corolarios de ese dibujo: negación de la expresión espacial de la célula estructural, relegación de la columna a la condición de puntuación o cesura, y penetración del producto resultante por una construcción laberíntica de divisiones variadas que propagan el impulso centrífugo. Y eso parece ser todo. Básicamente todos éstos son conceptos un tanto viejos y, en consecuencia, parece que hay muy poco que decir a propósito de la zona habitada del monasterio tomada en sí misma.

Hallamos los acostumbrados elementos de ingenio: una entrada que tal vez peque de excesivamente japonesa, con los cinco locutorios adjuntos; una escalera de caracol que sirve de imitación a un edificio medieval; y la sorprendente fantasía ledolciana del oratorio visto desde el exterior (fotografía 74). Pero éstos son los *quodlibets* del discurso escolástico; y son más importantes las distinciones de tono emocional que descansan en los distintos niveles de la zona habitable. Estos se hallan ordenados según una orquestación de la luz. Existe un movimiento desde el brillo y la extensión lateral del refectorio y la sala capítular, a través de las tonalidades más sombrías de la biblioteca y el oratorio, hasta la relativa oscuridad y clausión lateral de las celdas. Hay una serie de grados de concentración e intimismo; pero sí, a su vez, las celdas, equipadas todas ellas con su propio panel en blanco, son como cien recapitulaciones particulares de la iglesia, será necesario que cerremos el circuito para pasar a examinar este problemático elemento.

Y, dentro de este contexto, empecemos advirtiendo la pasión de Le Corbusier por las paredes:

Los elementos del emplazamiento se yerguen como paredes exhibiendo el poder de su coeficiente cúbico, de su estratificación, de su material, etc., como si fuesen paredes de una habitación.

Nuestros elementos son paredes verticales.

Los antiguos construyeron paredes, paredes que se alargaban para encontrarse y ampliar la pared.

Intimamente no existen otros elementos arquitectónicos: la luz y su reflejo a chorros en las paredes y el suelo que, en realidad, es una pared horizontal.¹

El desmesurado significado que para Le Corbusier siempre ha poseído el plano vertical ha quedado un tanto relegado debido a la propia polémica en torno a la persona, pero podemos pensar que el desarrollo lógico de la Maison Domino, de su estructura, no es sino su presentación en un envoltorio de celofán. Y, dentro de ese envoltorio, la realidad conceptual de su esquema es, evidentemente, muy clara. Son una serie de tortitas sujetas con agujas. Todo está a la vista; y todo se asemeja mucho a los diagramas que hemos visto una y mil veces pasando las páginas de *Précisions* o en los primeros volúmenes de la *Oeuvre complète*.

Pero, aunque el análisis brillante y convincente siempre ha sido uno de los aspectos del éxito de Le Corbusier, en sus obras edificadas raramente ha exhibido el análisis como solución. Le Corbusier es uno de los pocos arquitectos que no ha suprimido las exigencias de la sensación ni del pensamiento. Siempre ha mantenido un equilibrio entre ambas; y así —y eso es algo que casi sólo encontramos en él— mientras el intelecto civiliza la parte sensible, la sensibilidad actualiza la «civilidad». Este es su mensaje más evidente, y precisamente por eso en él el argumento conceptual jamás acaba de proporcionar un pretexto suficiente y siempre ha de ser vuelto a interpretar en términos de los apremios perceptivos.

De ahí que, en La Tourette, todos los elementos puedan referirse a dos estructuras distintas del argumento. La inclinación del parapeto de la iglesia podría estar relacionada con deseos ópticos, pero también podría, y ello no cambiaría nada, relacionarse con la necesidad de articular un volumen funcionalmente distinto como algo que pudiese ser identificado como independiente de los otros tres costados del patio. De ahí también que, aunque el plano puede ser «la determinación de todo... una austera abstracción, una algebraización y enfriamiento de su aspecto»,² la primera causa generativa de los edificios de Le Corbusier puede ser cuestión tanto de sus planos horizontales como de sus planos verticales.

«El suelo que, en realidad, es una pared horizontal»: una afirmación de este calibre hubiese ofendido el sentido estructural de Frank Lloyd Wright. Y para un racionalista de la escuela de Mies la inferencia que suelos y paredes son planos intercambiables, capaces de idéntica determinación, tampoco hubiese sido una noción demasiado aceptable. Pero no se trata tanto de definiciones cuanto de frases casuales y este tipo de nociones pueden ser perfectamente empleadas para explicar algo de la iglesia, que es la más audaz de las innovaciones presentes en La Tourette. Ya que, si los suelos son paredes horizontales, es de presumir que las paredes sean suelos verticales; y, cuando los alzados se convierten en planos y el edificio en una especie de dado, puede explicarse, al menos en cierto grado, el aplomo total con el que Le Corbusier erige su iglesia.

La cualidad de la iglesia, en donde los efectos del clarooscuro alcanzan su máximo apogeo y la negación se hace positiva, no puede ser fotografiada. Pero tal vez, en cuanto forma, podamos relacionarla, no con un prototipo gótico como parece indicar a primera vista —con una King's College Chapel o con una estructura franciscana del Valle de México—, sino con otra obra contemporánea

de Le Corbusier, Boite à Miracles, del Museo de Tokyo (fig. 23). Esta «Caja de Sorpresas», que debía servir de escenario a un teatro al aire libre, aunque apenas muestra el mismo volumen atenuado, sí tiene un corte oblicuo igual, en el techo, una condición de entrada similar desde un lado, y un aspecto de hangar idéntico. Por emplear los términos de Vicent Scully, es uno de los volúmenes megaron¹ de Le Corbusier, uno de esos espacios en forma de túnel que quedan entre dos planos verticales y que, derivados de la Maison Citrohan (fig. 24) se han mantenido en su obra junto con esos otros volúmenes sandwich más conocidos, en donde la presión de los planos horizontales es más aguda.

Para poder discutir de La Tourette sería muy interesante proceder a una historia de los cruces fertilizantes entre los conceptos de megaron y sandwich a lo largo de la carrera de Le Corbusier; pero desgraciadamente ello nos obligaría a salirnos de los límites de la presente crítica. Sólo diremos, de pasada, que Poissy es un sandwich y la Maison Citrohan un megaron, el megaron básico, y que el concepto de sandwich acentúa los suelos y el de megaron las paredes. Digamos, de todos modos, que, como todas las clasificaciones simplistas, también ésta, si se exagera, podría resultar ridícula, y que lo realmente notable es que esa diferenciación de especies es más difícil de efectuar de lo que a primera vista parece. Porque de nuevo podemos encontrarnos ante una vivienda como Garches y preguntarnos qué es. ¿Sandwich? ¿Megaron? ¿Se nota más la presión de los suelos, o es más fuerte la de las paredes?

La condición híbrida de Garches tal vez establezca una plataforma un tanto ruda desde la que examinar los años intermedios. Es un megaron que pugna por convertirse en sandwich (o viceversa), y en parte ilustra una línea de desarrollo que lleva a Poissy y a Le Corbusier de los primeros años treinta. Pero en Garches también encontramos esas dos fachadas, la de entrada y la que da al jardín, que no están demasiado relacionadas con la idea del sandwich ni con la del megaron. En términos de paredes laterales de la casa no explotan lógicamente el tema de la caja abierta por el extremo. En términos de los suelos, esas fachadas no exponen la realidad de sus componentes estructurales, sino que los ocultan. Se hallan articuladas —por una serie de disecciones horizontales y cortes antigravitatorios— de modo que *satisfagan* un argumento estructural, pero, en términos de una inducción totalmente literal a partir del físico del edificio sólo pueden ser consideradas un *non sequitur*.

Como tantos otros elementos de Le Corbusier obedecen a las exigencias de la mirada más que a las de la obra, a las necesidades del sujeto que concibe más que a las del objeto percibido. Son las estimulantes de intensas sensaciones. Su predicamento es óptico. Su razón lógica de existencia estereográfica. Delinean. Son las superficies por medio de las cuales la mirada mide la gravedad específica del bloque que se halla tras ellas, las superficies bidimensionales sobre las que queda registrada e inscrita la densidad de una substancia tridimensional, son los planos que volatizan la lectura en profundidad.

Pero nos desviamos del tema. Aunque la habilidad de otorgar profun-

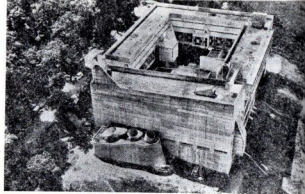
dididad a la superficie, de condensar las cavidades espaciales en el plano, de llevar a su apogeo más elocuente la dicotomía entre lo rotundo y lo plano, es la marca absolutamente peculiar del estilo del último Le Corbusier, sin embargo en La Tourette no encontramos la cerebralidad típica de Garches. A pesar de su dialéctica, el convento dominico está muy lejos de ser un edificio intelectualista y aunque se presente, como Garches, en forma de un bloque único, a diferencia de aquél es un bloque que, examinado siguiendo los planos, parece contener, en la iglesia y a primera vista, una flagrante violación de cualquier consistencia lógica (fig. 25).

Generalmente atribuimos una continuidad estructural al bloque, una consistencia de espacio textural, y una homogeneidad de fibra o capas espaciales. Y aunque sepamos que está hueco o vacío continuamos pensando en su vacuidad como si, en cierto modo, fuese la metáfora de un bloque de piedra o de madera. El bloque sólo es explotable si se colabora con la naturaleza que le hemos presupuesto.

O, cuando menos, eso es lo que pensábamos. Porque en La Tourette estos preceptos —que podríamos pensar que habían sido divulgados por el propio Le Corbusier y considerados como una regla en el proceder— son descaradamente pulverizados, rotos, con tal sofisticación que abren una nueva área de experiencia. Al juntar un megaron como el de Tokyo, la iglesia, con un sandwich como el de Poissy, la zona de vivienda, en estrecha proximidad, uniendo dos elementos dispares en el mismo volumen, hace, por la violación de una unidad de concepto, que sea posible manipular simultáneamente todos los coeficientes espaciales. En otras palabras, mediante la combinación de temas que uno hubiese pensado que debían quedar siempre separados, Le Corbusier ha logrado instigar sensaciones de tensión y comprensión, abertura y densidad, torsión y estabilidad; y, al hacerlo, ha conseguido garantizar un estímulo visual tan acerado que el observador sólo empieza a tomar conciencia de la experiencia anormal a la que ha estado sometido retrospectivamente.

Notas

1. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente, 8.ª ed., Madrid, 1970, p. 52 [1.ª ed., Madrid, 1914].
2. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, edición de 1958, p. 39, 154, 166.
3. *Ibidem*, p. 170.
4. *Ibidem*, p. 39.
5. Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Nueva York, 1960, p. 219.
6. Le Corbusier, *Vers une architecture*, cit., p. 149 y 150.
7. Le Corbusier, *ibidem*, p. 145. Esta frase es una cita de la que no se indica la fuente. (¿Derivará de Gaudet?).
8. Vincent Scully, *Modern Architecture*, Nueva York, 1961, p. 42.



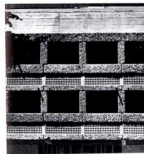
70. Vista aérea desde el norte de La Tourette (Le Corbusier, 1956-1957).



71. Pared norte de la iglesia de La Tourette.



72. Vista desde el noroeste de La Tourette.



73. Vista desde el sureste de La Tourette.

74. Detalle de la fachada este de La Tourette.

La arquitectura de la utopía*

Para vosotros se abre el paraíso, es plantado el árbol de la vida, se prepara el tiempo por venir, se dispone la abundancia, se construye una ciudad y se permite el ocio, vuestra perfecta sabiduría y bondad. La raíz del mal es alejada de vosotros, la debilidad y polilla os son escondidas, y la corrupción es alejada al infierno para que sea olvidada. Caducan las penas y al final aparece el tesoro de la inmortalidad.

2 Esdras 8: 52 a 54

La utopía y la imagen de una ciudad son inseparables. Y si, tal como cabe suponer, la utopía encuentra una de sus raíces en el milenarismo pensamiento judaico, la razón no será difícil de encontrar. «Se construye una ciudad emplazada en un gran campo y repleta de cosas deseables». «Cosas gloriosas dicen de ti, oh ciudad de Dios». «Y llevóme en espíritu hasta una gran y altísima montaña y mostróme aquella gran ciudad, la sagrada Jerusalén, que bajaba de los cielos, de Dios». Estas referencias bíblicas a la felicidad de una ciudad prometida son demasiado abundantes para ser ignoradas; aunque, a pesar de ello, los ingredientes de la *Civitas Dei* posterior son tan platónicos como hebraicos y, sin ningún género de dudas, la deidad que preside las primeras utopías para asumir una forma específica y arquitectónica es platónica.

La arquitectura sirve a fines prácticos, está sometida a un uso; pero también se halla conformada por ideas y fantasías, y éstas pueden clasificar, cristalizar, hacerse visibles. En algunas ocasiones la cristalización arquitectónica de una idea incluso puede adelantarse a su expresión literaria; por eso, si consideramos que el concepto renacentista de la ciudad ideal es utópico —y pocas son las dudas que pueden haber al respecto— veremos que, en este campo, se da un caso notable de prioridad arquitectónica. El famoso libro de Thomas More no apareció

* Publicado por primera vez en *Granta*, 1959.

hasta 1516, y por esa fecha el tema utópico ya llevaba medio siglo firmemente asentado en la arquitectura, en la italiana, por lo menos. Sforzinda, de Filarete, la ciudad paradigmática de tantos futuros ensayos utópicos, había sido proyectada hacia 1460; y aunque Palma Nova, de Scamozzi, la primera ciudad ideal que llegó a llevarse a la práctica, no fue edificada hasta 1593, los temas en ella empleados eran corrientes en la arquitectura desde 1500.

Tal como ilustran Sforzinda y Palma Nova (fotografías 75 y 76), la ciudad ideal generalmente es circular; y, como dijo More de las ciudades de su Utopía: «Quien conoce una las conoce todas, tal es el parecido de todas ellas, excepto cuando su emplazamiento produce alguna diferencia.»¹ Es posible que retrocedamos horrorizados ante esta premeditada eliminación de toda variedad, y con razón, puesto que la ciudad ideal, aunque constituya un modelo interesante para inspeccionar, a menudo cae en la monotonía. Por otra parte la ciudad ideal, como la propia utopía, difícilmente podría ser juzgada sólo por esos datos físicos inmediatos. Ni tampoco podemos valorarla por criterios visuales o prácticos, ya que su razón es cósmica y metafísica, y en ello estriba, evidentemente, su peculiar habilidad por imponerse a la mente.

Si un arquitecto renacentista hubiese considerado necesario defender esos ejercicios circulares, centralizados y radiales como Palma Nova, posiblemente hubiese recurrido a buscar la justificación en la cita del *Timeo* en la que se describe al Demiurgo conformando el universo «en forma esférica, en la que todos los radios que salen del medio son equidistantes de los extremos, puesto que ésta es la más perfecta de todas las figuras y la más parecida a sí misma.»² Precisamente por esa razón, podía haber concluido el arquitecto renacentista, la ciudad recibe una forma circular como analogía de esa esfera de creación divina y emblema del artifice que se supone inmanente a ella.

Si vamos asociando este significado emblemático de la esfera podemos comprender la persistencia de la forma circular en la mayoría de utopías arquitectónicas; y mientras nuestra inflexión continúa siendo platónica, la forma ideal del círculo, espejo de un orden cósmico armonioso, seguirá imperando con toda naturalidad como escenario de ubicación del estado ideal. Por eso continuamente encontramos el círculo o restos evidentes de él a lo largo de los siglos XVII, XVIII e incluso XIX, incluso en 1898 en el prototipo de Ebenezer Howard para Letchworth Garden City.

De todos modos en esta elección de la forma tal vez se halle implicado otro argumento cuya tendencia no sea sólo platónica sino también cristiana. Y es que posiblemente el círculo quiere significar la redención de la sociedad pero también ayudar a ella. Se dice que es una forma natural. Y, evidentemente, es la primera forma del universo, tiene que serlo. «Es sabido que la naturaleza se deleita principalmente en las figuras redondas, puesto que la mayoría de cosas engendradas, hechas o dirigidas por la naturaleza son redondas.»³ La frase pertenece a Alberti, uno de los primeros arquitectos que aplicó una mentalidad típicamente renacentista a los problemas de la ciudad; aunque la opinión expresada no es

invención original suya. Es una opinión que más bien refleja el tono característico del humanismo del quattrocento; y el argumento de que la ciudad circular es predominantemente «natural» (nada incongruente con el argumento de que es divina) debe haber introducido, evidentemente, una poderosa predisposición en su favor. Así la ciudad circular puede ser considerada como ejemplificación de las leyes de la naturaleza, frente a la ciudad medieval que pasa a ser considerada innatural y «caída». Si la ciudad medieval podía ser vista como contrapartida de Babilonia, casi como ilustración de los efectos del pecado original, la versión humanista de la Nueva Jerusalén podía ser experimentada perfectamente como símbolo de la humanidad regenerada, o como restauración de los destrozos del tiempo.

De este modo, si la naturaleza se complace en el círculo (poniendo en segundo lugar al cuadrado), cabe esperar que esas formas aparezcan una y otra vez dentro de la textura de la ciudad utópica; y Campanella, por ejemplo, describe, en su *Città del Sole*, una iglesia situada en el centro de la ciudad y que «es absolutamente redonda, libre por todos lados, pero sostenida en gruesas y elegantes columnas», una iglesia en la cual «el altar consiste únicamente en dos globos, de los cuales el mayor es el globo celestial y el menor el terráqueo, y en cuya cúpula se hallan pintadas las estrellas del cielo». Pero constatemos, una vez más, que esta iglesia que Campanella describe ya hacía tiempo que había sido anticipada por los arquitectos. «No podemos dudar que los pequeños templos que construimos deberían parecerse a ese templo ingente que, gracias a su inmensa bondad, fue perfectamente completado con una sola palabra de El.»⁴ Tal es la opinión de Palladio, y tal fue su práctica; pero tanto la iglesia de Campanella como el consejo de Palladio ya se hallaban previstos en el edificio central de *Perspectiva de una plaza* (fotografía 77), cuadro que ha sido atribuido a Luciano Laurana, Francesco Di Giorgio y Piero della Francesca y que fue pintado hacia 1470.

En él podemos decir que se nos muestra la utopía infiltrándose en una realidad preexistente; pero, a pesar de ello, puede servir bastante bien de representación del tipo de ciudad que el pensamiento renacentista contemplaba. «La plaza en la que haya que erigir un templo», recomienda Alberti, «debe ser conocida, famosa y, desde luego, magnificente, limpia de todo contacto con las cosas seculares»;⁵ y siguiendo su consejo, vemos que no sólo esa iglesia es redonda, sino que la plaza en la que se halla está matemáticamente proporcionada según los principios pitagóricos, mientras que los pequeños palacios que la flanquean, graves, regulares y serenos, acaban de completar la ilusión de que acabamos de entrar en un mundo cuya ley es el perfecto equilibrio.

Para comprender plenamente la cualidad revolucionaria de este espacio deberíamos compararlo con alguna plaza medieval (plazas que, dicho sea de paso, estamos en nuestro perfecto derecho de preferir a las renacentistas); y luego deberíamos compararlo, también, con su innumerable y un tanto trasnochada progenie. No hay ningún espacio de este tipo y regularidad que cobrase existencia real hasta que Miguel Ángel inició su Campidoglio hacia 1546, y casi ningún otro fue iniciado hasta el siglo XVII. La Place des Vosges de París fue concebida en 1603. La plaza del Covent Garden de Londres data de 1630, aproximadamente.⁶

Otro tanto podríamos decir de la Escena callejera atribuida a Bramante (fotografía 78), que proporciona un motivo urbanístico que había de encontrar su primera plasmación en el teatro antes de lograr una forma más permanente en la construcción real. Efectivamente, hasta el pontificado de Sixto V, Papa que se mostró decidido a transformar Roma en una ciudad moderna, no se convirtieron este tipo de avenidas rectas, serias y majestuosas en algo impredecible para cualquier gran ciudad que se preciese de tal. Calles parecidas son las que Wren propuso para Londres, y un vago recuerdo napoleónico de estas avenidas de palacios con su arco triunfal al final persiste todavía en los Champs-Élysées y en todos esos innumerables bulevares de París y de otros lugares que quisieron imitarlas.

Sin embargo, el éxito de la pequeña iglesia circular —que Alberti, en su estilo humanista, insistió en llamar templo— todavía fue mayor. Terminado ya en 1502, el pequeño Tempietto de San Pietro in Montorio resumía los temas que luego fueron expuestos monumentalmente por Miguel Ángel en San Pedro, que volverían a surgir en Francia, se repetirían en San Pablo, se convertirían en el magnífico mausoleo de Hawksmoor en Castle Howard, y que en Oxford, de nuevo colocados en medio de una plaza, todavía pueden ser admirados en la Radcliffe Library.

A pesar de todo debemos procurar no exagerar, y decir que todos esos espacios, todas esas plazas y edificios son utópicos es incurrir en una evidente exageración. La Radcliffe Camera, por ejemplo, o la Place des Vosges, no pueden ser llamadas utópicas sin concretar considerablemente el alcance del término. Porque no podemos suponer que sus patronos respectivos, Oxford o Enrique IV, hubiesen estado seriamente dispuestos a gastar grandes sumas de dinero con la única finalidad de establecer el corolario plástico de una especulación política muy abstracta. Esto por una parte; y, sin embargo, la Radcliffe Camera y la Place des Vosges, sin ser precisamente manifestaciones revolucionarias, todavía son producto de una cultura arquitectónica que había aceptado, desde hacía tiempo, la antigua y revolucionaria *città ideale* como algo axiomático y que habitualmente derivaba todos los elementos convencionales de su repertorio de los accesorios de esa ciudad. Y en tal caso, ¿no podemos permitirnos, con las debidas salvedades, decir que esas manifestaciones arquitectónicas son un complemento del pensamiento arquitectónico, aunque no sean utópicas en un sentido estricto? ¿No podemos decir que surgieron para satisfacer las necesidades emocionales despertadas por la especulación humanista? ¿Y que son producto del mismo impulso que hizo de la Nueva Jerusalén un instrumento para reestructurar el mundo?

Ahí queda la sugerencia; pero además existe un elemento de ironía que encontramos en todas las realizaciones de la visión utópica. La utopía, transcendiendo verdaderamente la realidad, y tal vez transformándola, se torna cada vez más comprometida al hacerse cada vez más aceptable. Lo más sobresaliente es que la configuración de la ciudad ideal no era «ideal» sólo para el filósofo, sino también para el ingeniero militar. Y así, igual como la primera de tales ciudades, Palma Nova, fue establecida como destacamento militar veneciano frente a la

frontera de Istria, otras muchas, cuyos nombres son famosos en la historia militar, fueron «idealizadas» siguiendo no una devoción especial a los principios de Platón, sino la aplicación de las leyes de la balística.⁷

Este es uno de los varios modos de demostrar como una idea revolucionaria no sólo transforma el mundo, sino que se transforma a sí misma. Al entrar en la sociedad que quiere cambiar, impregnándose, dándole su propio color y tono, la utopía acaba por convertirse en el anclón *régime* contra el que se levantarán las nuevas demostraciones. La constelación de ideas, en parte cristiana, en parte católica, y en ciertos aspectos científicas, que presidió el inicio de la visión de finales del siglo XV difícilmente podía volver a producirse, y ninguna utopía posterior ha logrado provocar el entusiasmo arquitectónico, concentrado e intenso, que despertó el humanismo renacentista. Así, los sucesores del renacimiento, los filósofos de la ilustración a pesar de haber sido conscientes de las imperfecciones del mundo en que vivían, raramente lograron contar con la cooperación de los arquitectos de su época.

Por estas razones, en el proyecto de Ledoux de 1776 (fotografía 79) —que podemos considerar representativo de las condiciones utópicas concebidas por la ilustración— la forma circular parece sobrevivir en gran parte como un convencionalismo inteligible. No puede ser totalmente sacrificada. Pero tampoco es totalmente convincente. Y aunque el giro mental mostrado por Ledoux es bastante deísta y podría aceptar perfectamente la disposición circular de ciudades, iglesias e incluso de extraños cementerios-cáncumbas —e incluso aunque un Boullée pudiese considerarla la configuración más apropiada para el cenotafio de Newton (fotografía 80)— el concepto no es tan «natural» como lo fue en otras épocas; y aunque una idea renacentista de la «naturaleza» todavía podía proporcionar el módulo de la forma revolucionaria, ya no podía absorber totalmente las simpatías de ese nuevo tipo de hombre «natural» que la inminente revolución iba a evocar.

El individualismo romántico y el concepto de utopía raramente se vieron aunados; y, como resultado, en el siglo XIX la idea utópica no logró ganarse a ningún talento arquitectónico de primera fila. La idea se mantuvo viva e incluso proliferó, pero, en lo concerniente a la arquitectura, se adscribió, sobre todo, a una tradición subterránea. Ni el arquitecto común del siglo XIX, ni el excepcional, se dejaron seducir por los principios utilitaristas de Bentham o por los esquemas positivistas de la reforma social; de modo que, dada la falta de interés de los arquitectos decimonónicos, la utopía continuó manteniendo el mismo sello que le habían dado los italianos tres o cuatro siglos antes.

En cualquier caso se había convertido en una idea un tanto provinciana; ⁸ y para los mejores cerebros de la época, con frecuencia fuertemente influidos por sutiles hipótesis concernientes a la naturaleza «orgánica» de la sociedad, la *aparición* de la utopía debió llegar a parecer excesivamente mecánica.⁹ En consecuencia, la utopía, abandonada por el intelecto, se torna ingenua; y, aunque sus formas platónicas persisten, ya no están impregnadas del correspondiente

contenido. Además, ahora la utopía también parece haber descendido en la escala social; aparentemente ya no se ocupa de la redención de la sociedad como todo, sino de la redención de sus clases más humildes. Por eso la utopía decimonónica puede tener una apariencia de esforzada filantropía o de igualmente esforzado egoísmo; y la *Colonia Feliz* «que debe ser construida por trabajadores británicos en Nueva Zelanda» [fotografía 81] puede ser tomada como un típico ejemplo de la segunda disyuntiva. Se trata de una encantadora proposición de la época victoriana, aunque en su esquema subsistan tantos de los antiguos elementos de la utopía —la solidez platónica, el dibujo del globo, e incluso el pequeño edificio central que ha dejado de funcionar como templo para convertirse en una granja modelo—. Y podemos dudar de si tal simbolismo continuaba conservando algún significado público, y de si gran parte de aquellos a quienes el proyecto iba dirigido eran conscientes de las transposiciones del autor a partir de la iconografía tradicional.

Aunque en este caso un tipo determinado de utopía haya sufrido su última degradación formal, ¿puede decirse que la utopía ha logrado ser revivida en nuestros días?

Es innegable que en la arquitectura moderna existe, o mejor dicho ha existido, un profundo impulso utópico; y, del mismo modo como imaginamos las mesas de dibujo de la Italia renacentista, también podemos decir que las mesas de dibujo de las primeras décadas de este siglo han estado inundadas con imágenes abstractas de ciudades. De éstas, dos merecen nuestra particular atención: la ciudad vitalista, mecanicista, de los futuristas, en la que el dinamismo era incitante y se prometía una vida que se aproximaba a una absoluta orgía de energía [fotografía 82]; y otra ciudad que, aunque en realidad era una metrópoli, permanecía curiosamente estática y parecía tan desprovista de habitantes como la plaza del cuadro en Urbino. Algo de esa ciudad futurista ha pasado a todos los planos posteriores. Pero el éxito de la segunda ciudad, la *ville radieuse* de Le Corbusier [fotografía 83], ha sido desmesurado; de modo que, actualmente, podemos decir que ésta es la imagen de ciudad que impera. Y aunque es posible que nunca llegue a ser construida en su totalidad, sus accesorios, como ya ocurrió con Sforzinda, han sido adoptados en todas partes. Pero, aunque en realidad la *ville radieuse* fuese casi tan aburrida como lo era Sforzinda, aunque tuviese una monotonía esquemática parecida y aunque, como Sforzinda, quizá fuese una de esas ideas generales que nunca llegan a desaparecer, una de esas grandes abstracciones que logran perpetuarse eternamente, ¿podemos decir que es una utopía en el sentido en que lo era Sforzinda?

Si las utopías se adaptan a la definición de Karl Mannheim: «orientaciones que trascienden la realidad... que, cuando pasan a efectuarse, tienden a quebrar, parcial o totalmente, el orden de cosas imperante»,¹⁰ entonces deberemos conceder que la *ville radieuse* es un instrumento con cierto poder. Pero si preguntamos con qué ideas se construye una «orientación» que «trasciende la realidad», nos veremos obligados a reflexionar sobre si la sociedad contemporánea puede, o no, tolerar realmente dicha «orientación».

A juzgar por los resultados, la utopía más viable fue la que surgió hacia los años 1500 y que, por emplear una frase de Jacob Burckhardt, puede ser apropiadamente descrita como un intento por convertir el estado en una obra de arte. Ahora bien, ¿hace falta decir que el estado jamás se convertirá en obra de arte? ¿Hace falta decir que tal pretensión equivale a intentar que el tiempo se detenga, que se detenga el crecimiento y el movimiento? La obra de arte [que también es un intento de detener el tiempo], una vez ha abandonado a su autor, no está sometida a cambio. No tiene crecimiento ni movimiento. Su modo de existencia no es biológico. Y aunque puede instruir, civilizar, e incluso edificar al individuo que la contempla, la obra de arte permanece constante en sí misma. La obra de arte no es la vida; como la utopía tampoco es la política. Pero en la relación del individuo con la obra de arte todavía podemos encontrar algo comparable a la relación del estado con la utopía. Porque la utopía también puede servir para instruir, civilizar, e incluso edificar, a la sociedad política que la contempla. Todo eso lo puede lograr, pero lo que de ningún modo puede, como le ocurre a la obra de arte, es cobrar vida. No puede convertirse en la sociedad a la cual cambia, y por lo tanto no puede cambiarse a sí misma.

El naturalismo crudo tiene grandes problemas para reconocer estas condiciones existenciales de la idea utópica; y, siguiendo con la analogía, el naturalismo crudo se aproxima a la utopía de modo muy parecido a como la persona inculta se aproxima a la obra de arte. Pide de ella que tenga un efecto inmediato. La obra de arte es como la vida. La utopía es como la política. Dejémosles que lo sean. La petición de que la utopía se acerque a un retrato de la Royal Academy o se asemeje a una novela de Arnold Bennett es, seguramente, más inocente que vulgar. Puesto que mientras que la intención mimética del arte y de la utopía no precisa ser subrayada, tampoco puede «imitar» adecuadamente a la vida o a la sociedad si no es siguiendo sus propias leyes —leyes que, según todas las experiencias, ya eran sorprendentemente idénticas hace cuatrocientos cincuenta años—. Y desde luego, en época mucho posterior, Sir Joshua Reynolds y su infame frase de que «toda la belleza y grandeza del arte consiste en lograr superar las formas singulares, las costumbres locales, las particularidades y detalles de cualquier tipo»,¹¹ pueden servir perfectamente como definición de «toda la belleza y grandeza» de la utopía. Pero ésta es, también, una formulación de la doctrina artística clásica, e introduce el problema de si estamos dispuestos a separar la utopía del clasicismo.

Tal vez lo consigamos, aunque con dificultades, pero tendremos que estar dispuestos a reconocer las limitaciones de la utopía; y al reconocerlas, también deberemos estar preparados para recordar que la utopía viene definida como una «orientación» que «trasciende la realidad». Sólo entonces, y armados con esa definición, podremos llegar a la conclusión de que cuando la «realidad» se atribuye primariamente a movimiento, crecimiento, cambio e historia, la «orientación» principal que «trasciende la realidad», obviamente la utopía, deberá ser algo no muy distante de aquella persistente imagen que tan a menudo ha servido de instrumento del cambio: la inmutabilidad.

Y la imagen clásica de la inmutabilidad, esa imagen imposible que, de momento, ha sido responsable de más cambios de los que nos gustaría contabilizar, es tan importante para lo que se viene discutiendo que sería útil poder introducir una definición de utopía más estricta que la dada por Karl Mannheim.

Una concepción utópica en su forma totalmente desarrollada puede ser definida como una visión unificada que incluye:

1. Una teoría artística cuidadosamente ponderada o actitud hacia el arte integrada con
2. Una estructura política y social íntegramente desarrollada, que concebimos como situada en
3. Un lugar independiente de tiempo, lugar, historia o accidente.¹¹

Ahora bien, por razones obvias, ningún especulador utópico —fuese filósofo, arquitecto o déspota absoluto— jamás ha sido capaz de combinar todos esos temas. Y si nos encontramos en el reino del mito y la combinación de todos esos temas ha sido manifiestamente imposible para el intelecto especulativo del renacimiento y de la ilustración (que sentía gran estima por todos ellos), cualquier empresa comparable emprendida hoy en día se encontraría posiblemente con imposibilidades aún mayores.

Podemos desear y codiciar la equidad y nuestro celo moral puede ser de lo más efusivo; pero el problema de si nuestra pasión moral superará, o incluso si debe superar, nuestro fastidio intelectual ya es harina de otro costal. Podemos sufrir por la supuesta e imperante ausencia de una referencia utópica; pero, por más que a menudo se considera así, la relación entre sociedad y utopía, no es la relación del asno y la zanahoria. La utopía es algo óptimo y por lo tanto una condición última. Tales son los términos de su alianza con el clasicismo. Una utopía particular no puede ser sometida a alteración, adición o sustracción;¹² pero si, aunque reconozcamos esto, continuamos y observamos la preferencia, constantemente expresada, de la actualidad por lo dinámico frente a lo estático, por el devenir más que por el ser, por los procesos y no por los productos, quizá por el esfuerzo más que por el logro, no habremos hecho otra cosa que empezar a definir una situación que es opuesta a la idea de utopía. Y si luego pasamos a observar nuestro interés por lo concreto y específico, por lo paradójico, por las cosas tal cual, si advertimos nuestra preferencia por la dureza, la dificultad y la complicación, nuestra insistencia en los hechos empíricos, en la recopilación de datos, nuestra creencia en la obra de arte como resultado de tensiones y equilibrios, como una reconciliación de discordancias y opuestos, como algo esencial y absolutamente situado en el tiempo y el espacio, como algo que presenta y representa sus limitaciones temporales y espaciales, como algo que surge de la sociedad existente y que por tanto ilustra su ligazón con ella, como algo íntimamente compenetrado con las tecnologías particulares y con funciones y técnicas averiguables, en tal caso todo ello sólo podrá conducirnos a establecer aún con

mayor ahínco que el abanico de ideas, a menudo contradictorias, que generalmente sostenemos es, si es posible considerarlo en conjunto, más que abiertamente hostil a cualquier forma de fantasía utópica.

O eso es lo que deberíamos pensar. Pero una conjetura tan simple y pasablemente vulgar sólo puede servir para negar la evidencia histórica de que una orientación mental hacia lo específico y una inclinación hacia la especulación utópica, por más incompatibles que lógicamente sean, han estado disfrutando de una coexistencia aparentemente feliz.

El concepto de utopía me plantea una dificultad formal... ¿Postula el utópico una utopía estática, es decir, una sociedad tan perfecta que cualquier nuevo cambio (mejora) sea inconcebible? ¿O es la utopía algo dinámico, un estado al que aspiramos continuamente pero que nunca alcanzamos porque cambia continuamente, llevándonos siempre la delantera...? No puedo aceptar la versión estática ya que sus presupuestos son inherentemente absurdos...¹³

Así escribía uno de los colaboradores del número de *Granta* en el que este ensayo apareció publicado por primera vez; y su punto de vista es perfectamente comprensible —al menos mientras no creamos que la utopía es un problema genuino, o bien mientras estemos dispuestos a equiparar directamente las nociones de utopía y progreso social—. Sin embargo, si nos aproximamos a la utopía recelosos (la utopía en la que los ciudadanos no pueden dejar de ser felices porque no pueden elegir más que la bondad), si somos escépticos ante esa combinación de progresismo y clasicismo, probablemente reconozcamos que la imaginaria fusión de una secuencia evolutiva con una condición perfecta (un infinito *devenir* que, a pesar de todo, siempre continuará siendo ser completo) es una de las más extraordinarias fantasías de la actualidad —una fantasía que siempre puede parecer tan cabalmente benigna como es, indudablemente, bien intencionada.

La idea de que la sociedad puede aproximarse a la condición de la música, de que cambio y orden pueden ser uno y lo mismo, de que los caminos que conducen al futuro ahora pueden verse, por vez primera, libres de baches y trabas es, naturalmente, una de las fantasías enraizadas en la arquitectura moderna; y muy bien puede convertirse en uno de esos presupuestos que nunca son sometidos a examen. La utopía significa hacer que el tiempo se detenga, pero también significa, simultáneamente, inaugurar una era en la que los movimientos del tiempo sean, en su mayoría, suaves y predecibles. La idea del año mil debe mantener todo su anticuado significado cósmico, pero además hay que hacerla más agradable redecorándola con todos los oropeles del racionalismo y de la ciencia.

El estado mental implicado en ello, un estado desenfadado, supersticioso, y supuestamente ilustrado, constituye el mayor obstáculo para cualquier formulación de la utopía contemporánea —suponiendo que eso sea necesario—. Un estado mental bien predisposto hacia lo que supone que es la utopía pero falto de sentido de dificultad o reserva metafísica —el estado mental que predo-

mina entre los planificadores y los sociólogos empíricos—, en general inconsciente de los orígenes históricos de la utopía y convencido de que éstos no tienen ninguna importancia, es, en gran medida, la imposición de Hegel sobre Platón y, aún más, la insistencia tácita en que los resultados de esa condición son, necesariamente, libertarios.

Lo cual, de un modo ciertamente extravagante, puede ser una generalización y un salto; pero, de un modo oportunista, también puede significar la identificación de esos atributos coercitivos de la utopía que Karl Popper ha seleccionado para condenarlos. Y es que las críticas de Popper a la utopía y a la sociedad cerrada,¹⁵ aunque estaban a disposición de los colaboradores de Granta¹⁶—que, aparentemente, las ignoraron—, establecen un obstáculo evidente tanto para el ejercicio de la fantasía utópica como para el desarrollo de la mayoría de programas / fantasías tradicionales de la arquitectura moderna.

La utopía, en cuanto implica una sociedad planificada y herméticamente sellada, lleva a la supresión de la diversidad, a la intolerancia, a menudo a la coagulación que se presenta como cambio y, en última instancia, a la violencia. O, aún más específicamente: si la utopía propone el logro de bienes abstractos y no la erradicación de males concretos es que puede ser tiránica, y ello porque es más fácil que exista consenso sobre los males concretos que sobre los bienes abstractos. Este es el mensaje de Popper que, apoyado como se halla por la crítica al determinismo y a una avanzada teoría sobre la naturaleza de la investigación, resulta difícil de rechazar y que, en gran medida, continúa siendo ignorado.

Pero naturalmente, cuando todo esto ha sido observado y asimilado (lo cual, en este contexto, puede significar cuando la arquitectura moderna haya perdido un poco sus aires de grandeza y admita que sus intenciones son poéticas y no dar órdenes), el problema y el predicamento de los bienes abstractos en un mundo de males concretos—que siempre constituyen un tremendo problema para el arquitecto— continúa sin mejorar y por examinar; y, si debemos aceptar la opinión de Popper sobre la obligación de erradicar los males concretos, no debemos perder de vista que el problema de los bienes abstractos (con todas sus connotaciones platónicas, de derecho natural y de arquitectura moderna) no deja por ello de existir, sino que persiste aún con mayor fuerza. Porque, ¿cómo íbamos a saber lo que es un mal específico si no poseemos, por lo menos, una teoría del bien general? ¿No será la posición de Popper otra formulación utópica—una formulación utópica característicamente germánica?

El camino del progreso no fue buscado en hazañas externas o en revoluciones, sino, exclusivamente, en la constitución interna del hombre y en sus transformaciones.

Una vez más, Mannheim—con su discriminación de una utopía ampliamente apolítica y germánica (véase nota 8)— parece entrar en el encuadre, y el ideal de Popper de la emancipación a través del autoconocimiento—emancipación que sirve tanto para el individuo como para la sociedad (el ideal kantiano)—

parece pertenecer a esa importante categoría, que todavía es intrínsecamente local.

Por eso el problema del mal específico, la necesidad de emancipación, una teoría general de lo bueno y luego la utopía coercitiva como un almacén de ideas—quizá como el almacén de ideas— del bien general, pueden ser los componentes del conflicto de intereses que nos espera cuando abandonamos tanto el folklore de la arquitectura moderna como la destrucción por parte de Popper de propuestas semejantes; se trata de un dilema que parece dejarnos únicamente con las alternativas de la utopía y la libertad, con la libertad que depende de la utopía y la utopía que siempre actúa para limitar la libertad.

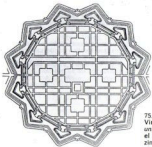
En términos americanos nos hallamos ante una incertidumbre que puede frecuentemente convertirse en el mandato de la ley contra la voluntad del pueblo, con «ley» y «pueblo» idealizados según parezca requerir la intención del momento. Pero, si este par de opuestos presupone una importante voluntad de discusión, y no una voluntad mayor por insistir, también puede ser transferido de la zona de la política ostensible a la de la crítica en general. De modo que no quedan criterios que no tengan defectos, que no se hallen en continua fluctuación con sus opuestos. Lo plano se hace cóncavo. Y también convexo. La búsqueda de una idea presupone su contradicción. El mundo externo y los sentidos se equivocan; y la crítica, por más empírica que se confiese algunas veces, siempre se basa en un acto de fe, en una presuposición («éste es un gobierno de leyes no de hombres») de realidades imposibles pero de plausibles abstracciones. Pero si lo posible, lo probable y lo plausible abstracto están siempre en una continua condición de intersección, tal vez sea en esa área, el área en donde mito y realidad se fecundan mutuamente, en donde debemos colocar todas nuestras fantasías tanto de utopía como de libertad.

¡El mito de la utopía y la realidad de la libertad! O bien: ¡la realidad de la utopía y el mito de la libertad! Se puede decir como se prefiere, porque lo que en realidad hay son presupuestos de autoridad y de libertad íntimamente ligados, y si ambos son necesarios para vivir, si ambos son componentes necesarios del discurso, y profesamos algún interés por la emancipación sin anhelar por ello la anarquía, tal vez deberíamos decir que es una obligación psicológica afirmar por lo menos alguna utopía limitada. La utopía, en cualquier forma desarrollada, en su forma posterior a la ilustración, seguramente debe ser condenada como una monstruosidad; pero, aunque siempre sea una flagrante pesadilla sociológica o política, como punto de referencia (presente incluso en Popper), como mecanismo heurístico, como imagen imperfecta de la sociedad óptima; la utopía persistirá, y debería persistir como posible metáfora social, no como probable obligación social.

1. Tomás Moro, *Utopía*, libro II, cap. II; versión castellana: *Utopía*, Editorial Bruguera, S. A., Barcelona, 1975.
2. Platón, *Timeo*, Bollingen Series, 1944, p. 117; versión castellana: *Timeo*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1963.
3. G. Leoni, *The Architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books...*, Londres, 1735, libro VIII, cap. IV.
4. I. Ware, *The Four Books of Palladio Architecture*, Londres, 1738, libro IV, prefacio.
5. G. Leoni, libro VIII, cap. III.
6. Esto sin olvidar la espléndida plaza bramantina en Vigevano construida en los años 1490.
7. Véase Horst de la Croix, «Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy», en *Art Bulletin*, vol. XLII, n.º 4, 1960.
8. Aunque eso pueda parecer un tratamiento un tanto superficial de Saint-Simon, Fourier, Owen, etc., podemos aceptar, con Karl Mannheim, que «estaban soñando sus utopías en el viejo estilo intelectualista» (K. Mannheim, *Ideology and Utopia*, 1.ª ed., inglesa, 1936; reedición, Nueva York, s./f., p. 245; versión castellana: *Ideología y utopía*, Aguilar, S. A. Ediciones, Madrid, 1966).
9. Y también podemos estar de acuerdo con Mannheim en que «Mientras que, como en el caso de Francia... la situación maduraba hacia un ataque político lo intelectualista tomó una forma racional de contornos fuertemente acusados. (Pero) en donde no era posible seguir por ese camino, como en Alemania, la utopía fue introvertida y asumida como un tono subjetivo». En Alemania, prosigue Mannheim, «el camino hacia el progreso no se buscó en hazañas externas o revoluciones, sino exclusivamente en la constitución interna del hombre y en sus transformaciones». Mannheim, p. 220.
10. K. Mannheim, p. 192.
11. Sir, J. Reynolds, *Literary Works*, Londres, 1835, vol. I, p. 333. Del *Discurso III*, pronunciado en 1770.
12. Carroll William Westfall, reseña de Hermann Bauer, *Kunst und Utopie*, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXVI, n.º 2, 1967.
13. «Aparece una armonía de todas las partes en cualquier sujeto, estando ensambladas con tal proporción y conexión, que nada se puede añadir, disminuir o alterar sino es para empeorar»: ésta es la definición que da Alberti de la belleza (Leoni, libro VI, cap. II) y puede servir para ilustrar la evidente importancia de la utopía tanto referente a la historia como al cambio.
14. Robin Marris, «Utopia and Conviction», en *Granta*, vol. LXIII, n.º 1187, 1959.
15. Véase especialmente el artículo, publicado por primera vez en el *Hübner Journal*, 1948, en la recopilación *Conjectures and Refutation*, Nueva York y Londres, 1962. De todos modos los juicios que Karl Popper emite en él pueden encontrarse desarrollados más ampliamente en *The Logic of Scientific Discovery* (originalmente publicado como *Logik der Forschung*, Viena, 1934), Londres, 1958 (versión castellana: *La lógica de la investigación científica*, Editorial Tecnos, S. A., Madrid, 1961); en *The Open Society and its Enemies*, Londres, 1945 (versión castellana: *La sociedad abierta y sus enemigos*,

Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires, 1959), y en *The Poverty of Historicism*, Londres, 1957 (versión castellana: *La miseria del historicismo*, Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1963). Una crítica valiosa y sensible de la centralidad de Popper para la construcción de cualquier teoría crítica contemporánea adecuada, se encuentra en G. Radnitzky, *Contemporary Schools of Meta-Science*, Chicago, 1973.

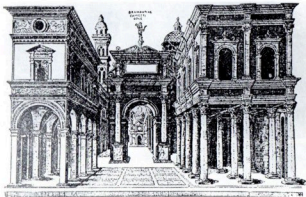
16. Que Popper pudiese ser olvidado por los colaboradores de una revista estudiantil en 1959 quizá no deba sorprendernos; pero que idéntico olvido caracterizase a los colaboradores del n.º 2, vol. 94, de las *Proceedings of the American Institute of Arts and Sciences*, puede llamar la atención. Sin embargo en el número *Utopia de Daedalus*, primavera de 1965, no aparece en ninguna parte una explicación de su posición.



75. Plano de una ciudad ideal. Del libro de Vincenzo Scamozzi, *L'Idée dell' architettura universale*, Venecia, 1615. Ni este plano ni el de la fotografía 76 corresponden a Sforzinda ni a Palma Nova. Pero, tal como dijo sir Thomas More de las demostraciones utópicas, «quien conoce una, las conoce todas».

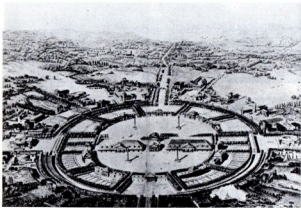


76. Plano de una ciudad ideal. Del libro de Buonauro Lorini, *Delle Fortificazioni Libri Cinque*, Venecia, 1592.



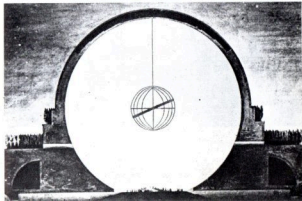
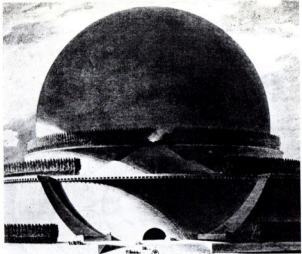
77. Francesco di Giorgio (7), *Perspectiva de una plaza* (hacia 1470).

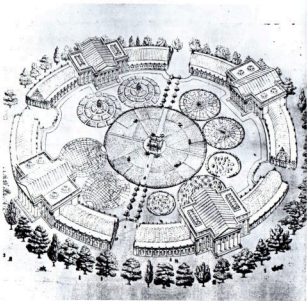
78. Bramante, *Escena callejera* (hacia 1500-1510).



79. Proyecto de La Saline de Chaux (Claude-Nicolas Ledoux, 1775-1779).

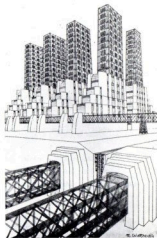
80. Proyecto del Cenotafio de Newton. Elevación y sección (Étienne-Louis Boullée, 1784).





THE COLONIAL PLAZA IN THE CENTER OF THE TOWN IS A COMPLEX OF FIFTY HOUSES, SURROUNDING THE HOSPITALS, BATHS, CONVENTION HALLS, BARRACKS & INDUSTRIAL GARAGES.
THE TERRACES & COLONIAL WALK WAY RUN UP TO THE CHURCH, THE CHURCH, CHURCH, BARRACKS, BARRACKS, THE BARRACKS, BARRACKS, THE BARRACKS, BARRACKS.

81. La colonia feliz. Del libro de Robert Pemberton, *The Happy Colony*. Londres, 1854.



82. Estudio futurista (Mario Chiattone, 1914).



83. Proyecto de Plan Voisin (Le Corbusier, 1925).

Origen de las ilustraciones

Figuras

1. J. Bostick.
2. Le Corbusier y P. Jeanneret, *Oeuvre complète: 1910-1929*, Artemis, Zurich, 1943.
3. J. S. Ackerman, *The Architecture of Michaelangelo*, Zwemmer, Londres, 1961.
- 4 y 5. Ph. C. Johnson, *Mies van der Rohe, Museum of Modern Art*, Nueva York, 1947.
- 7, 8 y 9. H. R. Hitchcock, *In the Nature of Materials*, Duell, Sloan & Pearce, Nueva York, 1942.
10. Marcel Breuer & Associates.
11. Archivos Mies, *Museum of Modern Art*, Nueva York.
- 12, 13, 14 y 15. *Oppositions I*.
- 16 y 17. Louis Kahn.
- 18, 19 y 20. Archivos Gropius, *Busch-Reisinger Museum*.
21. B. Hoesli, Zurich.
22. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, versión de F. Etchells, Architectural Press, Londres, 1948.

23. *Oeuvre complète: 1952-1957*.
24. *Oeuvre complète: 1910-1929*.
25. Dibujado a partir de *Oeuvre complète: 1952-1957*.

Fotografías

1. - C. Rowe.
2. *Oeuvre complète: 1929-1934*.
3. Roberto Pane, *Andrea Palladio*, Einaudi, Turin, 1961.
4. G. Zorzi, Trieste.
- 5 y 6. *Oeuvre complète: 1910-1929*.
7. Dibujado a partir de *Oeuvre complète: 1910-1929*.
8. G. Zorzi, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Neri Pozza, Vicenza, 1969. Foto Tapparo y Trentin.
9. *Le Ville*.
10. Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, Morance, Paris, s/f.
11. *Andrea Palladio*.

12. *Oeuvre complète: 1910-1929.*
- 13 y 14. C. Rowe.
- 15 y 16. *Oeuvre complète: 1957-1965.*
17. *Towards a New Architecture.*
18. C. Rowe.
19. G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Neri Pozza, Vicenza, 1965.
20. C. Rowe.
21. H. Kulka, *Adolph Loos, Schroll, Munich*, 1931.
22. Archivos Gropius.
23. H. Bayer, W. e I. Gropius, *Baubaus: 1919-1928*, Allen & Unwin, Nueva York, 1939.
24. Archivos Gropius.
25. *Baubaus: 1919-1928.*
26. *Architecture of Michaelangelo.*
27. *Oeuvre complète: 1929-1934.*
28. *New Vitruvius Britannicus.*
29. H. S. Goodhart-Rendel, *English Architecture Since the Regency*, Constable, Londres, 1953.
30. Royal Commission on Historical Monuments, Londres.
- 31 y 32. A. Downing / V. Scully, *The Architectural History of Providence, R. I.*, Harvard, Cambridge (Mass.), 1952. Fotos Mersevey.
33. R. Blomfield, *Richard Norman Shaw R. A.*, Batsford, Londres, 1940.
34. *English Architecture.*
35. *Richard Norman Shaw.*
36. A. Downing / V. Scully, *The Architectural Heritage of Newport, Rhode Island*, Potter, Nueva York, 1967.
37. H. R. Hitchcock, «Frank Lloyd Wright and the Academic Tradition», en *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, vol. 7, n.º 1 y 2.
38. C. W. Condit, *The Rise of the Skyscraper*, Chicago (Illinois), 1952.
39. *In the Nature of Materials.*
40. Theodore Brown Rietveld.
41. S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard, Cambridge (Mass.), 1954.
- 42, 43, 44, 45 y 46. *In the Nature of Materials.*
47. *Rise of the Skyscraper.*
- 48 y 49. *Space, Time and Architecture.*
50. Mies van der Rohe.
- 51 y 52. Foto Ezra Stoller, copyright ESTO.
53. Foto Fred Winchell.
54. Foto Ezra Stoller, copyright ESTO.
55. Roche, Dinkeloo Associates.
- 56 y 57. Fotos Hedrich Blessing, Planos: Archivos Mies, Museum of Modern Art, Nueva York.
58. Colección Phillips, Washington, D. C.
59. Douglas Cooper.
60. Colección La Roche, Kunstmuseum, Basilea.
61. Colección particular.
62. Kunstmuseum, Berna.
- 63 y 64. Colecciones particulares.
65. Archivos Gropius, Busch-Reisinger Museum.
66. Catálogo Exposición Picasso, Museum of Modern Art, Nueva York, 1939.
67. Archivos Gropius, Busch-Reisinger Museum.
68. B. Hoesli, Zurich.
69. J. Bostick.
- 70, 71, 72, 73 y 74. *Oeuvre complète: 1957-1965.*
- 75, 76, 77, 78, 79, 80 y 81. C. Rowe.
82. G. Veronesi, «Disegni di Mario Chiattone 1914-1917», en *Comunità*, vol. 16, marzo-abril de 1962. Original en el Museo d'Architettura Moderna, Milán.

GG REPRINTS

Esta colección se propone recuperar libros, del propio catálogo editorial, agotados desde hace años y que, sin embargo, siguen siendo hoy citados y reconocidos como aportaciones fundamentales a la cultura arquitectónica contemporánea.

GG REPRINTS, dirigida sobre todo a un público joven que no tuvo ocasión de adquirir las ediciones originales, ofrece, ahora a un precio asequible, una reimpresión de estos "clásicos", sin cambios, añadidos o actualizaciones.

Las Matemáticas de la vivienda ideal, Manierismo y arquitectura moderna, Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del s. xx, La estructura de Chicago, Neo-clasicismo" y arquitectura moderna, Transparencia: literal y fenomenal, La Tourette, La arquitectura de la utopía: publicados por primera vez en los años cincuenta en las revistas *Architectural Review, Oppositions, Granta y Perspecta*, y después de circular durante años ciclostilados y pirateados por los estudiantes de arquitectura, estos artículos fueron recopilados por primera vez en 1976, por el *Massachusetts Institute of Technology*. En aquel entonces ya habían pasado más de veinte años desde que fueron escritos, hoy casi cincuenta.

Su éxito y su vigencia se explica porque son artículos concretos, extremadamente certeros y reveladores sobre la relación entre las obras de los principales arquitectos modernos (Le Corbusier, Mies, Johnson, Kahn) con el clasicismo, el manierismo y la arquitectura del s. xx; mientras que simultáneamente, forman un conjunto coherente de reflexiones que promueven una perspectiva distinta de la arquitectura moderna.

Colin Rowe, formado en las universidades de Liverpool, Londres y Yale, profesor en las universidades de Liverpool, Cambridge, Texas y Cornell, y habitual colaborador de numerosas publicaciones, es uno de los críticos de arquitectura más relevantes de la segunda mitad del s. xx. Entre sus escritos destaca también *Ciudad Collage* (en esta misma colección).

ISBN 84-252-1794-6



9 788425 217944

ARQUITECTURA

030127

precio lista \$210.00

precio
GG
\$158.00

Editorial Gustavo

08029 Barcelona

Tel. 93 322 8161

e-mail: info@ggll

http://www.ggll.com

MANIERISMO Y ARQUITECTURA