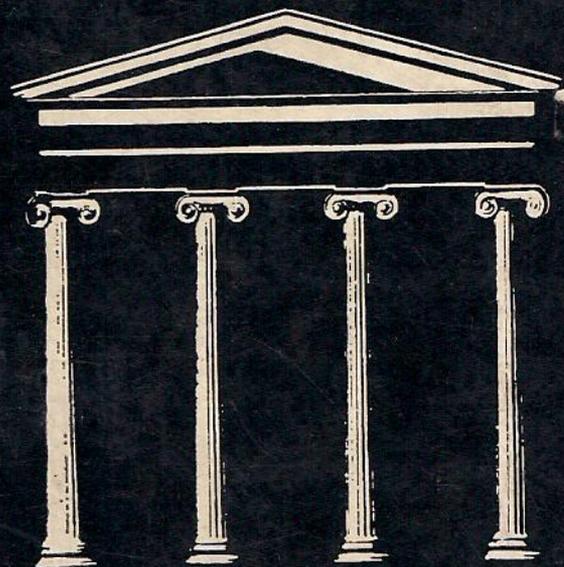


Collins

**Los ideales de la
arquitectura moderna;
su evolución
(1750-1950)**



**Colección
Arquitectura
y Crítica**

**LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA
MODERNA; SU EVOLUCION
(1750-1950)**

Peter Collins

Con 26 ilustraciones

Tercera tirada

GG

EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A. - BARCELONA, 1977

**Miguel E. Carrasco
Weinschenk**

PRIMERA PARTE
ROMANTICISMO

Arquitectura revolucionaria

La opinión general sobre el carácter de la evolución arquitectónica, a mediados del siglo XIX puede resumirse con exactitud con una cita de *The Course and Current of Architecture*, escrito por Samuel Huggins, arquitecto de Liverpool, y publicado en 1863. En el capítulo titulado «El estilo del futuro» escribe: «A mi entender toda la historia del nacimiento y de las transformaciones de los estilos conspira para comunicarnos un loco anhelo hacia un nuevo estilo. Cualquier estilo que conozcamos no ha nacido ni por un acto de voluntad, ni porque alguien lo haya buscado, sino espontáneamente, surgiendo de las circunstancias traídas por las grandes revoluciones políticas, intelectuales o religiosas.»

Sin embargo, había otros arquitectos de temperamento más radical que hacían deducciones exactamente opuestas sobre las mismas lecciones del pasado. Estaban de acuerdo en que habían tenido lugar revoluciones intelectuales y políticas; y asimismo aceptaban que la arquitectura tuvo que experimentar grandes cambios a consecuencia de la revolución intelectual que suponía la Enciclopedia o las revoluciones políticas de América y Francia. Pero estos cambios, como los que se produjeron en el pensamiento, la política y las artes mecánicas no eran el resultado automático de fuerzas naturales, sino que se debieron a la voluntad individual del hombre.

La arquitectura de finales del siglo XVIII se distingue por la obra de arquitectos como John Soane, E. L. Boullée, C. N. Ledoux y J. L. Durand, cuyos puntos de vista eran inequívocamente revolucionarios más que reformistas y cuyo anhelo no fue mantener la tradición, aplicando y volviendo a interpretar nuevos principios atendiendo a las nuevas ideas, sino rehacer esos principios en sí mismos. No tuvieron muchos seguidores ni dichos principios se utilizaron sistemáticamente por mucho tiempo; incluso las formas arquitectónicas con las que expresaron sus ideales pronto fueron abandonadas y no llegaron a popularizarse hasta cien años después. Pero estos arquitectos pueden llamarse justamente los precursores de la arquitectura moderna, pues, aunque el gran período del historicismo separa su arquitectura de la de Le Corbusier y el Bauhaus, puede decirse que aquélla no tuvo precedentes y fue literalmente la arquitectura de una nueva era.

Antes de estudiar los nuevos ideales que programaron estos hombres conviene adelantar algunas conclusiones sobre lo que debe entenderse por «principios tradicionales» y por aquellos contra los cuales reaccionaron. Si, por ejemplo, tomamos la más clásica definición de lo que es buena arquitectura, la «utilitas, firmitas, venus-

titas», de Vitruvio, es evidente que las tres características esenciales, cómoda planificación, construcción pura y aspecto agradable, no pueden ser substituidas por otras ni desecharse enteramente. Partiendo de esta base puede decirse que la arquitectura revolucionaria sólo puede basarse en nociones añadidas a estas tres, o dando una importancia especial a una o dos de ellas a expensas de la tercera, o en cambios sobre el concepto de la belleza arquitectónica. Como se dirá más adelante, la única noción añadida a la terna vitruviana fue la idea de «espacio», que es una cualidad arquitectónica positiva y que tiene tanto o más interés que la estructura que lo limita. Otras teorías revolucionarias, especialmente a mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, se basaban en un énfasis poco común de la noción de «firmitas», dándose gran valor a la honestidad estructural, que llevó a veces a un virtuosismo exagerado, o de la noción de «utilitas», por lo cual se daba la mayor importancia al planeamiento del edificio y la funcionalidad era el criterio principal de un buen diseño arquitectónico. Pero las teorías revolucionarias se basaban en buena parte en una nueva interpretación de la noción de la belleza arquitectónica. Por estar particularmente en boga a comienzos del período de que se trata, estas teorías serán objeto de los primeros capítulos.

Las primeras ideas estudiadas serán las de Soane. Nacido en 1753 era diecisiete años más joven que Ledoux y veinticinco más que Boullée; utilizó algunos descubrimientos estéticos aparecidos ya en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII en obras de John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor. Ninguno de estos dos arquitectos, que actuaron en equipo puede llamarse moderno, pues los dos trabajaron para miembros típicos de la última aristocracia Estuardo y Hannover y diseñaron en un lenguaje arquitectónico muy próximo al del Barroco europeo. Sin embargo, quizá porque carecían de una sólida enseñanza académica y por ser ambos ingleses, quizá también porque Vanbrugh era más escritor que arquitecto, sus diseños tenían un sabor excéntrico que caracterizaría muchos edificios de la nueva época.

En primer lugar encontramos en sus obras un estilo que podría llamarse ecléctico, pero que, en realidad, habría que definir como una suerte de indiferentismo; diseñaban en cualquier estilo, tanto clásico como gótico, sin sujetarse a norma alguna. En segundo lugar, se da, en la obra de Hawksmoor especialmente, lo que John Summerson describió como «una mórbida pasión por la arqueología». En tercer lugar manifiestan una búsqueda deliberada de efectos escultóricos y pictóricos; técnica muy admirada por Soane, quien sostenía que la inventiva de Vanbrugh era inigualable en Inglaterra y que «el joven arquitecto, estudiando los efectos pictóricos de sus obras aprenderá a escapar de la torpe monotonía de los artistas mediocres y aprenderá a pensar por sí mismo adquiriendo un gusto propio». Finalmente en las obras de Vanbrugh y de Hawksmoor se advierte una tendencia a las composiciones nove-

lescas mezclando elementos clásicos para obtener composiciones excéntricas o trastocando la relación tectónica entre elementos clásicos; ideas que tienen cierta relación, respecto a la arquitectura del siglo XVI, con el Manierismo, pero que aquí fueron mucho más radicales ya que dieron lugar a un nuevo vocabulario arquitectónico de formas escultóricas mejor que constructivas.

Soane hizo suyas muchas de las nociones de Vanbrugh y Hawksmoor, apropiándose igualmente de muchas de sus composiciones técnicas. Diseñó iglesias en estilo gótico o clásico indiferentemente. Su gusto por la arqueología le hizo proyectar parte del Banco de Inglaterra como el templo de Vesta de Tívoli y construir su caja como un gran museo. Consideró que un edificio sólo era bello si formaba «un todo desde cualquier punto de vista de que fuese visto, como una escultura». En suma, sus diseños muestran dos cualidades que se hallaban ya en las obras de sus contemporáneos Boullée y Ledoux y en los de sus seguidores: un gusto lúgubre por la paredes blancas con las ventanas bloqueadas y un gusto igualmente lúgubre, piranesiano, por los sarcófagos que le servían de inspiración en los frontones, como en la cubierta del Banco de Londres.

A pesar de todo, se comprende que, aunque los ideales de Soane no fuesen clásicos, pues eran muy diferentes a los del clasicismo de un Iñigo Jones o François Mansart, eran revolucionarios tan sólo en un sentido negativo, ya que, aunque rechazaba el uso disciplinado de los elementos tectónicos, no los sustituía por otro principio positivo. Hay, con todo, cierta modernidad en esta misma perversidad, como puede verse comparando el juicio de George Godwin sobre Soane, escrito en 1855, con el de John Summerson sobre Le Corbusier escrito cien años más tarde: «Soane mantenía la doctrina del predominio de la novedad», escribió Godwin, «y sus detalles se obtenían por medios muy simples; consistían simplemente en lo contrario de lo normal». De Le Corbusier, Summerson escribió: «Para él la solución obvia de un problema no es nunca la solución correcta, por grata que sea.»

Un edificio de Le Corbusier es una cruel desarticulación del programa del edificio, con su reconstrucción en un proyecto donde lo inesperado «siempre se produce». Así vemos que, aunque las formas sean diferentes, los recursos utilizados son muy parecidos. Se pueden trazar muchos paralelismos como éste entre las obras de Le Corbusier y las de Boullée o Ledoux y han sido hechos con profusión por Emil Kaufman. Aquí la semejanza es más evidente, pues no sólo se trata de parecidos formales sino también de semejanzas doctrinales atestiguadas mediante documentos. Por ejemplo, en *Vers une Architecture* (1927), Le Corbusier define claramente la arquitectura no en términos vitruvianos, es decir como buen planeamiento, construcción pura y aspecto agradable, sino en virtud de los efectos escultóricos de luz y sombra. «La arquitectura, escribió, es el juego magistral, correcto y magnífico de las masas

unidas por la luz. Nuestros ojos están hechos para ver formas en la luz. Los cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las formas primarias que revela la luz; no son solamente formas bellas sino las formas más bellas.» Este texto parece, aunque inconsciente, una paráfrasis de la definición de la arquitectura por Boullée, contenida en un texto redactado en el último cuarto del siglo XVIII aunque no se publicó hasta 1953. «¿Definiré yo el arte de la arquitectura igual que Vitruvio, se preguntaba Boullée, como el arte de construir? No, pues esto sería confundir causas y efectos. Los efectos arquitectónicos son causados por la luz». Añade más adelante que como primeros principios arquitectónicos deben señalarse los sólidos simétricos, como el cubo, la pirámide, y sobre todo la esfera, que son, en su opinión, las únicas formas perfectas que pueden idearse.

Es posible que algunas ideas estéticas de Boullée estuvieran influidas por filósofos como lord Kames que, en su obra tardía *Elements of Criticism* (1762), describe la esfera como la figura más agradable, ya que posee la máxima variedad visual junto con la mayor uniformidad y es la que ensalza la simplicidad porque da a la mente un conocimiento directo y unitario. Además, considera que el conocimiento en un estado de ánimo elevado desciende sólo con desagrado a los ornamentos menudos. Pero Boullée profesa una estética arquitectónica que fue revolucionaria en un sentido más real, jactándose de un desprecio hacia los maestros de la Antigüedad y de que, por el estudio de la naturaleza, podía ensanchar sus conocimientos sobre un arte que consideraba «todavía en su aurora». Desdeñaba limitar su imaginación a lo que era constructible o cómodo, y algunos de sus grandes proyectos de edificios esféricos, como el cenotafio a Newton o el teatro de la Ópera, completamente inviable, no sólo tenían muy poco que ver con la «utilitas», sino que no hubieran podido construirse con los materiales y técnicas de aquella época.

Ledoux fue discípulo de Boullée y como él explotó los efectos teatrales de las masas esféricas y cúbicas. Como él, mostró un gusto por las paredes blancas y desagrado por los tipos tradicionales de ventanas que han caracterizado la arquitectura en los años más recientes y que hicieron observar a Frank Lloyd Wright: «A menudo me deleito pensando en los bellos edificios que podría construir si pudiese prescindir de las ventanas.» Mostró Ledoux una predilección por lo que J. F. Blondel llamaba «simplicidad masculina» y que pudo haber aprendido directamente de éste cuando asistía a su escuela de arquitectura en la rue de la Harpe.

Los diseños más revolucionarios de Ledoux se encuentran en su libro *La arquitectura considerada con respecto al arte, las costumbres y las leyes* (1804), que contiene una serie de proyectos para la construcción de una ciudad ideal, incluyendo varios tipos de edificios utópicos, con templos dedicados a virtudes abstractas (como la Casa de Unión dedicada a la veneración de las virtudes morales

y un templo de la Conciliación), y también edificios utilitarios como burdeles, colegios, tiendas, apartamentos y baños públicos. Viendo estas composiciones ideales se comprende que su mayor contribución a la arquitectura moderna fue su concepción del edificio como forma simbólica. Para él, el proyecto de un edificio no resultaba de su función, sino que era algo deliberadamente diseñado para expresar su función por asociación de ideas. Su proyecto de una Casa de Placer, por ejemplo, no es un resultado funcional sino un símbolo fálico. En aquella época se llamó «arquitectura parlante» a esta técnica, como posteriormente se le llamó expresionismo, cuando estuvo de nuevo en boga como muestran muchos proyectos de Erich Mendelsohn, de Viljo Rewell para el Toronto City Hall o la terminal de la T.W.A. en el aeropuerto John F. Kennedy, de Nueva York, de Eero Saarinen.

El último de los cuatro arquitectos revolucionarios, J. N. L. Durand, se formó bajo la influencia de Boullée, pues trabajó en su estudio, pero sus doctrinas eran bastante distintas, ya que había sido discípulo de Perronet (el director del Colegio Francés de Ingenieros Civiles) siendo este último el que le ayudó a conseguir un puesto como profesor de arquitectura en la Escuela Politécnica. Como Boullée, consideraba el círculo como forma ideal de planeamiento, pero por razones completamente distintas; el contraste de la obra de estos dos arquitectos no puede demostrar mejor la ventaja de estudiar la historia de la arquitectura según sus ideales, y no sólo por sus formas. Tanto Boullée como Durand preferían los planos circulares, pero mientras Boullée los elegía porque producían una forma escultórica externa perfecta, Durand los prefería porque eran más económicos, y contenían el mayor volumen con una superficie dada de cerramiento. Dos eran los problemas de la arquitectura, para Durand. El primero, el problema del edificio privado, que era el de dar el mejor acomodo con el menor costo posible; el segundo, concerniente al edificio público, consistía en prever el mejor acomodo para una determinada cantidad de público. Así, pues, despreciaba la opulenta megalomanía de los esquemas imaginativos típicos de Boullée y sus criterios se basaban en nociones de utilidad y de coste mínimo.

Las teorías de Durand indudablemente estaban influidas por su dedicación a la enseñanza de estudiantes de ingeniería y por vivir en una época en que los edificios utilitarios eran todo lo que podía permitirse, dada la situación financiera de Francia. Pero es muy significativo que, en vez de estar en contra de estas restricciones, las aceptase ávidamente convirtiéndolas en centro de su doctrina. Decía que los ornamentos no tenían nada que ver con la belleza arquitectónica, ya que un edificio sólo era bello cuando satisfacía una necesidad. «Tanto si consultamos nuestra razón, como si examinamos monumentos antiguos, resulta evidente que el propósito principal de la arquitectura no ha sido nunca el gustar, ni la decoración arquitectónica ha sido su objetivo. La utilidad pública

y privada, y la felicidad y el cobijo de las personas son los fines de la arquitectura.» Consideraba también que la originalidad derivaba totalmente de la calidad funcional que cada edificio posee. «¿Un edificio, no es automáticamente distinto de otro si está planeado de manera adecuada a su uso?» Y las diversas partes del edificio, ¿no son necesariamente distintas si han de tener usos diversos?, inquiriere retóricamente. No se debe luchar por hacer un bello edificio, ya que preocupándonos únicamente por conseguir resolver las necesidades prácticas, es imposible que sea feo. Los arquitectos deben preocuparse de la planificación y de nada más». La doctrina del funcionalismo no puede exponerse con más fuerza, y, ciertamente, nunca ha sido mejor explicada ni siquiera en los últimos años.

No es necesario describir la obra personal de estos arquitectos, ni la de sus muchos discípulos, ya que esto ha sido hecho con amplitud por Henry-Russell Hitchcock en *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*. Sin embargo, es necesario mencionar un concepto radical nacido a mitad del siglo XVIII (principalmente en la obra de otros arquitectos como J. F. Blondel) ya que, aunque de momento no fue puesto en evidencia, influiría en la arquitectura moderna más que nada. Me refiero a las nuevas ideas sobre las cualidades del espacio arquitectónico.

Hoy en día se habla de modo ampuloso del espacio arquitectónico, pero al margen de las frases extravagantes y de los términos raros se produce un hecho indiscutible: Los arquitectos consideran que los edificios modernos poseen una relación de espacio de un orden muy distinto al que poseían los edificios antiguos. Hay incluso algún teórico que mantiene que esta nueva actitud espacial es el principio básico que distingue el estilo de la edad moderna.

Las teorías más recientes del espacio arquitectónico se discuten en el capítulo final de este libro; pero es importante señalar aquí que había surgido una nueva teoría a partir del Rococó. Antes de la primera mitad del siglo XVIII, el interior de un edificio era, esencialmente, como el contenido de una caja, o una serie de recintos como cajas, divididas por sólidas paredes o interceptadas por columnatas. Pero, a partir de 1730, esta actitud cambió, aunque evidentemente los recintos seguían estando sólidamente limitados y sólo podían apreciarse avanzando a través de ellos, aunque esto sea propio de la construcción de todos los tiempos.

Sería erróneo suponer, como algunos autores hacen, que los volúmenes clásicos eran especialmente torpes. Hasta la habitación caja simétricamente dispuesta, si está ricamente adornada, produce sensaciones diferentes tanto visuales como emocionales cuando nos movemos dentro de ella y percibimos sus paredes desde ángulos diferentes. Además, las grandes habitaciones divididas por columnas producen impresiones aún más excitantes como resultado de paralaje. Pero cualquiera que sea la variedad posible dentro de ese sistema, su naturaleza era esencialmente la misma que la obtenida

desde la antigüedad, por medio de muros, pórticos, salas hipóstilas, en los monumentales edificios del pasado. La nueva concepción del espacio dependía de transformaciones más radicales.

Los cambios producidos a mediados del siglo XVIII se refieren a las nuevas ideas para lograr efectos de paralaje. Éstos consisten en «el desplazamiento aparente de los objetos causado por un cambio de punto de vista». En la práctica suponen, por ejemplo, que, al conducir un coche velozmente, los objetos lejanos parecen correr a la misma velocidad que el coche, lo que se expresa vulgarmente diciendo que los árboles corren a lo largo de la carretera. En arquitectura, si pasamos o nos movemos a través de una columnata no sólo parece que las columnas cambien de posición en relación con las demás, sino que también parece que cambien de posición en relación con cualquier cosa que se vea a través de ellas.

La multiplicación de los efectos reales (en oposición a los ilusorios) del paralaje fue imposible hasta que el desarrollo del acero y las construcciones de hormigón armado integraron en cada edificio una secuencia de pies derechos exentos, y la fabricación de grandes láminas de vidrio plano así como el acondicionamiento acústico permitieron la construcción de toda clase de edificios con amplios vestíbulos acristalados y con columnas o pies derechos.

Sin embargo, a mitad del siglo XVIII encontramos ya un aumento de efectos artificiales de paralaje y también un nuevo y repentino interés despertado por las implicaciones estéticas de este fenómeno, aunque únicamente en términos generales.

Estos efectos artificiales se conseguían mediante grandes espejos, poniéndose de moda entre los decoradores del Rococó situarlos uno frente a otro en las paredes de las habitaciones. Así, a primera vista, el efecto producido parecía no ser muy distinto del de las perspectivas «trompe l'oeil» utilizadas durante tanto tiempo en la decoración, pero, al ser distinta la reflexión, se advierte que, mientras que una perspectiva pintada no se adapta a los movimientos del espectador, la perspectiva reflejada por el espejo sí lo hace. Así, por donde quiera que ande un espectador en un salón rococó del siglo XVIII, ve no muros macizos sino series de arcadas abiertas a través de las cuales se extienden espacios arquitectónicos en una infinita secuencia paraláctica más allá de los límites de la estancia.

Los efectos arquitectónicos de paralaje intrigaban a los más agudos observadores de este período cuando se producían de puertas para afuera. Esto no ocurría muy a menudo, y era prácticamente imposible por las limitaciones de los edificios de la época; pero se podían observar en las ruinas y ésta pudiera ser una razón para explicar la popularidad de las ruinas en esta época. Cuando Robert Wood visitó las ruinas de Palmira en 1751 se impresionó más por sus cualidades estéticas que por las arqueológicas e hizo notar que «tal cantidad de columnas corintias, entre pocos muros o edificios macizos, ofrecen una perspectiva del mayor romanticismo». En Inglaterra, estos efectos fueron muy estimados por los

visitantes de las numerosas ruinas de monasterios que se encuentran en el campo, en las cuales, como señala Siegfried Giedion en *Space, Time and Architecture* (aunque allí se diga en otro sentido) «el interior y el exterior del edificio aparecen simultáneamente».

La tendencia de este período a utilizar las columnatas clásicas exentas, dentro o fuera de los edificios, puede explicarse también por el gusto por los efectos de paralaje. Los mayores proyectos de Boullée muestran muchas variaciones sobre este tema que ya había sido explotado por Soufflot en la gran iglesia de Ste. Geneviève (edificio que cuando se convirtió en el Panteón adquirió un carácter más parecido a las obras de Boullée, que cerró sus cuarenta y nueve ventanas para que el paramento resultara totalmente blanco). Soufflot advirtió que en la catedral de Notre Dame «el espectador, al avanzar y moverse, distingue a distancia miles de objetos vistos en un momento determinado y al instante ocultos, ofreciéndole espectáculos bellísimos». Pretendió producir el mismo efecto en Ste. Geneviève, pues, como ha hecho notar Hermann, «mientras el espectador anda, el racimo de columnas también parece moverse, abriéndose y cambiando constantemente de aspecto. Efecto ya descrito por Brebion, sucesor de Soufflot en una carta fechada en 1780.

Vemos, pues, que al final del siglo XVIII el carácter de la arquitectura europea fermentaba con unos ideales completamente nuevos. El hecho de que luego se abandonasen temporalmente a principios del siglo XIX, en favor de otros, no menos nuevos ni menos radicales, queda al margen de la cuestión, pues es característico que los cambios en arte sean el resultado de la alternancia de ideas antitéticas más que de un proceso evolutivo desarrollado en una línea de avance constante. Lo que importa señalar es que estas ideas eran completamente distintas de los principios arquitectónicos de épocas anteriores; como advirtió sagazmente Vincent Scully: «Hemos de buscar una imagen que reconozcamos como propia si deseamos definir el comienzo del arte de nuestro tiempo. Ante todo, hay que retroceder en el tiempo hasta llegar a un punto cronológico en el que ya no podamos identificar en la arquitectura una imagen del mundo moderno. Este punto se encuentra, no en el siglo XIX, ni en el XX, sino aproximadamente a mitad del siglo XVIII.