



TESIS DOCTORAL
VALERIANO SIERRA MORILLO
JUNIO 2013

LA CONSTRUCCIÓN COMO LENGUAJE
ANTECEDENTES ILUSTRADOS EN EL
PARADIGMA CONSTRUCTIVO MIESIANO



Universidad de Valladolid

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y
PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

TESIS DOCTORAL:

LA CONSTRUCCIÓN COMO LENGUAJE
Antecedentes ilustrados en el
paradigma constructivo miesiano

Presentada por
VALERIANO SIERRA MORILLO
para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
JUAN CARLOS ARNUNCIO PASTOR
MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA SANTAMARÍA

JUNIO 2013

LA CONSTRUCCIÓN COMO LENGUAJE
Antecedentes ilustrados en el
paradigma constructivo miesiano

Dedicada a la memoria de mi madre que no pudo verla terminada.

LA CONSTRUCCIÓN COMO LENGUAJE.

Antecedentes ilustrados en el paradigma constructivo miesiano

INDICE:

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. “LE CLASSICISME MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME”

- I.1 LA APARIENCIA COMO REPRESENTACIÓN
- I.2 CLAUDE PERRAULT Y CHRISTOPHER WREN SIEMBRAN LA DUDA
- I.3 RUPTURA O TRANSICIÓN

CAPÍTULO II. BOULLÉE: LA INVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA REVOLUCIONARIA

- II.1 LA NATURALEZA COMO EMOCIÓN, LA ARQUITECTURA COMO POESÍA
- II.2 NATURALEZA, GEOMETRÍA Y EXTRAÑAMIENTO
- II.3 EL LENGUAJE ENMUDECE PARA QUE SE ESCUCHE A LA ARQUITECTURA
- II.4 BOULLÉE SUBLIME
- II.5 EPITAFIO

CAPÍTULO III. LA PASIÓN POR LA NATURALEZA DESBORDA EL ARTIFICIO

- III.1 INOCENCIA Y CULPABILIDAD DE LOS JUEGOS EN EL JARDÍN: HISTORICISMO, PINTORESQUISMO, ECLECTICISMO Y “*MAUVAIS GOÛT*”
- III.2 LA INQUIETANTE MIRADA DEL CÍCLOPE DESDE LA CAVERNA

CAPÍTULO IV. PIRANESI Y EL LENGUAJE DE LA CONSTRUCCIÓN

- IV.1 “*CARCERI*”: ESCENARIO PARA UN CRIMEN
- IV.2 LA CONSTRUCCIÓN SUBLIMADA

CAPÍTULO V. CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

- V.1 RACIONALIDAD *VERSUS* REPRESENTACIÓN
- V.2 GEOMETRÍA Y CONSTRUCCIÓN CORROEN EL ORDEN CLÁSICO
- V.3 LA CIUDAD IDEAL DE CHAUX COMO TEORÍA DEL LENGUAJE DE LA MODERNIDAD

CAPÍTULO VI: EL VOCABULARIO MIESIANO COMO PARADIGMA DEL LENGUAJE CONSTRUCTIVO

- VI.1 MIES EN LA ENCRUCIJADA
- VI.2 LAS VANGUARDIAS DESBORDADAS
- VI.3 “VOLUNTAD DE ÉPOCA” *VERSUS* “VOLUNTAD ESPIRITUAL”
- VI.4 EL MURO DE LADRILLO, MOTOR Y FRENO DE LA MODERNIDAD
- VI.5 LA HABITACIÓN DE CRISTAL (GLASRAUM)
- VI.6 EL PABELLÓN DE ALEMANIA EN BARCELONA
- VI.7 EL NO LENGUAJE COMO ESTILO

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Decía mi director de tesis, Juan Carlos Arnuncio, que el tema de la honestidad constructiva era mi pequeña o gran obsesión, incluso mucho antes de decidir que, directa o indirectamente, sería el tema de esta tesis.

Y era cierto, porque soy consciente de que es una cuestión que siempre ha estado presente como un telón de fondo en la labor docente, en la crítica de proyectos e incluso en trabajo profesional. Reducir los problemas, o mejor dicho, acotarlos dentro de su estricta concepción material, o partir de ella para solucionarlos, entiendo que clarifica enormemente la tarea proyectual. Por el contrario, no puedo entender que los proyectos se desarrollen al margen de su compromiso con la construcción, como meros decorados o “máscaras”. El desarrollo del detalle constructivo hasta la escala de la realidad y la pretensión de que tenga una implicación decisiva en la forma final de la arquitectura ha sido un objetivo constante en el ejercicio profesional y más todavía en el ejercicio de la docencia.

El problema de la construcción como herramienta esencial del proyecto, está en este sentido, muy presente en las clases teóricas que he venido impartiendo desde hace más de veinte años en la asignatura de proyectos. Edificios como la casa de Porto Petro de J. Utzon, la casa para Rose Pauson de F. LL. Wright o el museo Kimbell de L. Kahn que hacen del sistema constructivo-estructural su razón de ser, son sólo algunos ejemplos de esta obsesión que acertadamente se me achaca.

En este sentido, recuerdo que una de las primeras clases teóricas que dicté como profesor fue sobre la Bolsa de Ámsterdam de H. P. Berlage, impresionado todavía, aunque habían pasado unos cuantos años, por otra lección, en esta ocasión magistral y con el mismo tema, que escuché al Catedrático Manuel Trillo de Leyva, por entonces mi profesor de Elementos de Composición, cuando todavía cursaba el tercer año de la carrera. También recuerdo que uno de mis primeros viajes con intenciones expresas de ver arquitectura fue precisamente a Ámsterdam, para conocer en directo la idolatrada Bolsa. El viaje fue un fracaso, el mítico edificio de Berlage estaba cerrado por obras de restauración y sólo pude disfrutar de su austera y medievalista imagen exterior.



PROYECTO DEL CONCURSO PARA LA BOLSA DE ÁMSTERDAM. H.P. BERLAGE. 1885

El hilo argumental de la clase describía el proceso de desnudamiento que sufre el proyecto de H. P. Berlage desde sus orígenes en el concurso, hasta su realización final. Y las imágenes que lo acompañaban ilustraban cómo partiendo de un proyecto inicial planteado en clave revivalista holandesa, siguiendo la moda imperante en ese momento abanderada por P. J. H. Cuypers, el edificio termina siendo el modelo y referente del purismo formal que luego desarrollará en profundidad el Movimiento Moderno, abandonando los estilismos gótico-renacentistas de la arquitectura tradicional holandesa.

Recuerdo también la impresión que me causaron en ese momento las secciones constructivas de los interiores de la obra madura de H. P. Berlage en la que los materiales constructivos, en especial, el ladrillo, la piedra y el acero, estaban a la vista y se podía leer en ellos tanto el proceso de montaje como su papel en la estructura del edificio. El concepto de “honestidad constructiva” no ha dejado de seducirme desde entonces.

Fruto de este primer contacto con el problema de la construcción como herramienta de proyecto nace el tema de esta tesis: “*La construcción como lenguaje*”. Y como todas las tesis arranca con unas intenciones muy superiores a la capacidad del tesinando de llevarlas cabo. El planteamiento inicial pecaba tanto de ambicioso como de megalómano. Pretendía estudiar el tema desde sus orígenes hasta nuestros días, desentrañando e ilustrando todos los pasos históricos. Empezaría por la crisis del modelo clásico y la deslegitimación de su lenguaje a partir de mediados del siglo XVII; el planteamiento idealista y revolucionario que se desarrolla en paralelo a los incipientes avances tecnológicos, en el XVIII; el debate teórico en profundidad y los primeros intentos de plasmarlo en obras que ocupan todo el siglo XIX; y por fin la madurez y la realidad construida en el XX. Y, como no, la deriva de las diferentes vertientes del tema hasta nuestros días, ¡faltaría más!

Una primera inmersión en la historiografía de la modernidad me demostró rápidamente el despropósito que suponía intentar abarcar todos los periodos históricos desde el siglo XVII hasta el XXI. Era una tarea imposible. Sin embargo, este primer acercamiento sí me permitió constatar que el arco temporal que inicialmente me había trazado para el estudio no siempre había sido tan extenso, sino que la evolución de la crítica histórica había ido desplazando los orígenes del Movimiento Moderno progresivamente hacia atrás; y que este proceso, además, desmotaba convincentemente la pretendida autonomía del pensamiento moderno respecto a la historia precedente, en contra de lo que manifestaran sus protagonistas de primera hora ejerciendo su papel de vanguardia.

La concepción rupturista del Movimiento Moderno y su interpretación como “*tabula rasa*” respecto a los periodos anteriores había relegado el estudio de la arquitectura del siglo XVIII y XIX a mero conocimiento histórico, reducido genéricamente a un problema de identificación de estilos. Se rescataban de este “pase a la reserva”, precipitado, intencionado y por tanto no del todo inocente, aquellos aspectos que se consideraban germinales para el nuevo movimiento: la ya iniciada renovación de los programas arquitectónicos, la imparable revolución tecnológica, la aparición de los nuevos materiales y, por supuesto, los llamados “*pioneros*” entre los que salvaba de “pasar a la historia” por estar todavía en uso, a Peter Behrens, Hendrik Petrus Berlage, Louis Sullivan o Adolf Loos, entre otros, considerados como los puntos de inflexión donde se iniciaba la modernidad. A través de ellos, la arquitectura cortaba las amarras con la historia y sus variopintos estilos para iniciar un nuevo camino.

Desde esta postura inicialmente radicalizada y panfletaria, cuyo fin era seguir la estela del resto de las vanguardias para significarse como rompedora con el pasado, como diferente y como alternativa posible y necesaria, se abre un periodo más reflexivo en el que la búsqueda de las raíces del Movimiento Moderno, profundiza en el siglo XIX y se vincula poderosamente a él. Se asume que existen los orígenes, que la modernidad no nace por generación espontánea, y que además sus raíces arrancan desde más atrás. Se pone en valor el purismo de los arquitectos de la Secesión, el desarrollo tecnológico de la Escuela de Chicago, la apuesta híbrida de Henri Labrouste, el racionalismo de Karl Friedrich Schinkel o el carácter sorprendentemente moderno de Joseph Paxton, por poner sólo algunos ejemplos¹.

En el marco de esta apertura de miras, ajena ya a la presión tendenciosa de la vanguardia, y sobre todo comprometida con la profundización en la historia a la búsqueda de los orígenes del Movimiento Moderno y de las raíces del cambio, es significativo el giro que supone la aparición del libro de Kaufmann *“De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma”* en 1933² en el que se plantea por primera vez la continuidad del discurso arquitectónico que da origen a la modernidad y su arranque en el siglo XVIII, y no en las postrimerías del XIX como pretendieran hacernos creer sus primeros protagonistas. Este primer apunte, basado sobre todo en el análisis comparativo de la obra gráfica y no construida de C. N. Ledoux con la de los arquitectos modernos, Le Corbusier hace de representante de todos ellos en el título, verifica cómo muchas de las ideas en las que se apoya la reacción moderna se germinan entre los denominados arquitectos revolucionarios franceses en el último cuarto del Setecientos.

Su tesis, argumentada en la obra más revolucionaria de C. N. Ledoux, *“La ciudad ideal de Chaux”*, es posteriormente ampliada y generalizada a todo el pensamiento teórico ilustrado a través del texto de Peter Collins *“Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)”* publicado en 1965³. En este texto, de referencia obligada, se ratifica y argumenta con profunda exhaustividad la tesis de Kaufmann, generalizando y demostrando sus resultados a través de los textos y las reflexiones de los arquitectos ilustrados, de modo que las coincidencias que Kaufmann descubriera entre Ledoux y el Movimiento Moderno se hacen extensibles al resto de sus coetáneos.

A partir de esta nueva visión de la historia, el Movimiento Moderno ya no se entenderá más como una *“tabula rasa”* respecto a la arquitectura histórica, sino como una continuación lógica de su discurso. El gran cambio, la revolución propiamente dicha, se habría realizado por tanto en el periodo ilustrado, coincidiendo con el resto de las revoluciones que fijamos tradicionalmente en él: la política, la social, la científica, la del pensamiento y por supuesto la artística. La moderna historiografía reorientará los

¹ Una autoridad como Nikolaus Pevsner se limita a buscar las raíces del Movimiento Moderno en la obra de William Morris hacia 1860. Otros como Henry-Russel Hitchcock, Siegfried Giedion, Vicent Scully, Hans Sedlmayr y Leonardo Benevolo las buscan un siglo antes. Sería fácil probar que determinadas formas o materiales arquitectónicos no se dan sólo en los periodos de su máxima difusión sin tener precedentes en periodos anteriores. (...) Al mismo tiempo, no podemos discutir que los cambios radicales que se produjeron a mediados del siglo XVIII alteraron tan profundamente las teorías posteriores de la arquitectura que cambiaron por completo los ideales arquitectónicos vigentes hasta aquel momento.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)* Pag. 9

²KAUFMANN, Emil. *“Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur”* Viena, 1933.

³ COLLINS, Peter. *“Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950”* Londres, 1965.

Traducción al castellano de Ignasi de Solá-Morales Rubió.

análisis en esta dirección poniéndose como objetivo la búsqueda de los indicios de esa continuidad en el discurso. En este sentido, es clarificador de esta nueva postura crítica el título “*Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*” que Joseph Rykwert publica en 1980⁴ siguiendo y completando la obra pionera de Kauffman “*La arquitectura de la ilustración*” que ve la luz en 1955 y que desgana los primeros sesgos de modernidad en la arquitectura inglesa, italiana y francesa del siglo de las luces.

Siguiendo los pasos de esta misma deriva hacia atrás de la historiografía sobre los orígenes del Movimiento Moderno, esta tesis pretende demostrar que también el planteamiento de la construcción como lenguaje arranca en el siglo XVIII y que es en él donde se advierten los primeros gestos, no sólo teóricos, de la nueva sensibilidad hacia la realidad construida y su capacidad de ser significativa. Y que los planteamiento teóricos de C. Lodoli o de M. A. Laugier, que se ponen de manifiesto en la mitad del Setecientos y que dan sus frutos durante el siglo XIX a través del racionalismo de E. Viollet-le-Duc y en las pioneras obras de jardineros como J. Paxton o arquitectos como H. Labrouste o C. F. Schinkel, tienen claros precedentes en la producción de los visionarios arquitectos del siglo de las luces.

Este estudio no trata, por tanto, de analizar los cambios historiográficos en relación a la valoración de la arquitectura del siglo XVIII y su articulación con los orígenes de la modernidad, sino de seguir a través de ese mismo camino ya trazado entre otros por Kauffmann, Collins, Honour o Rykwert, el hilo de la disociación entre forma y significado que se produce en este revolucionario intervalo de tiempo y el papel que el lenguaje de la construcción va adquiriendo en el proceso. Aunque es cierto que estos cambios de valoración son los que han permitido desplegar el discurso que nos ocupa, hasta sus orígenes en los albores del siglo XVIII.

Esta ampliación temporal del análisis histórico permite partir del origen del problema, es decir del momento en que todavía la forma clásica de la arquitectura va intrínsecamente unida a su significado. Cuando aún no se ha producido la escisión entre el sistema científico-lógico y el formal-simbólico por no haberse iniciado todavía la revolución tecnológica de la construcción ni la del pensamiento racional que generará la crisis de la unidad incuestionablemente establecida.

La aparición de la razón y la necesidad de reformular en base a ella, y al positivismo imperante, todos los conocimientos y todas las certidumbres hasta ahora no cuestionadas, deja sin legitimidad al sistema clasicista y por tanto a su expresión formal en boga vinculada al barroco y a sus estertores rococó: las columnas servirán para sostener el edificio, los frontones para resolver las cubiertas y la decoración superflua ya no tendrá sentido ni justificación posible. En paralelo, el conocimiento científico permite transformar en fórmulas matemáticas todo aquello que antes se justificaba desde la autoridad de la tradición: la sección de las columnas vendrá dada por su carga y su capacidad portante, no por el ajuste de sus proporciones a los tratados históricos o a la imitación de los monumentos de la antigüedad.

⁴ RYKWERT, Joseph. “*The first moderns*”.1980

En esta situación de crisis del modelo, la incipiente revolución científico-tecnológica tendría que haber sido, desde el primer momento, la guía que articulara la resignificación de la arquitectura en base a la vinculación de forma y razón, como sostenían los críticos más radicales. Pero no sólo no ocurrió así, sino que la prematura segregación de los ingenieros de la raíz común de la arquitectura, a la que podemos poner la fecha simbólica de la creación en Francia de “*l'École Nationale des Ponts et Chaussées*” en 1747, supone un retraso de más de un siglo en el empeño.

Serán los ingenieros los que desarrollen las nuevas tecnologías al margen de los arquitectos, y también en paralelo a ellos, los que primero abordarán por separado los problemas formales, que tratarán como un revestimiento, como una máscara o como un adorno necesario pero no esencial; respecto de los problemas técnicos, a los que aplicarán la ciencia, las matemáticas y en último término la razón.

Mientras que los arquitectos, se aferrarán tercamente al sistema clasicista intentando inútilmente que evolucione y atienda, sin perder sus esencias, a los nuevos requerimientos de la funcionalidad, entendida ésta en el sentido más amplio del término. Detrás de la batalla late la propia unidad del hecho arquitectónico como argumento base de la arquitectura, que santifica toda la tratadística clásica desde Vitruvio, y que Alberti ratifica desde su entendimiento de la arquitectura como organismo, según la renovada y puesta al día relación con la naturaleza. La componente técnico-constructiva y la formal-simbólica serían, desde este planteamiento tradicional, inseparables.

Los ingenieros, como queda indicado, asumirán desde el principio la dualidad y segregación de ambos componentes de modo que dan prioridad al primero, que consideran intrínseco, mientras que admiten que el segundo es variable, intercambiable y en último término prescindible. Los arquitectos llegarán a esta misma conclusión a principios del siglo XIX, precisamente de la mano de J. N. L. Durand, un profesor de la que más tarde será “*l'École Polytechnique*”, revistiendo sus trazas beauxartianas con estilos intercambiables a conveniencia.

Durante todo ese siglo la batalla por conciliar razón y forma, técnica y significado, no se resolverá, pero se plantearán sucesivas alternativas agujoneadas por una crítica lacerante e intransigente que, practicada sobre todo desde integristas ajenos a práctica arquitectónica y por tanto incapaces de aportar soluciones, crisparán de tal modo el panorama arquitectónico que provocarán en muchos casos la respuesta en el sentido contrario. Veremos, por tanto, como en paralelo a las búsquedas racionales de una solución, de un nuevo sistema que concilie ambos requerimientos, se generalizan también, como reacción a los excesos de la crítica, posturas excéntricas y libertarias que antepondrán el derecho de elección personal a cualquier tipo de marco teórico restrictivo de su recién estrenada libertad creativa.

El convencimiento de que el problema no se resuelve desde el estilo, es decir, ni desde el estilo clásico imperante, ni desde los estilos históricos, ni desde el estilo personalizado, ni desde la creación de un nuevo estilo, nacional, local, natural, etc.; ni siquiera desde la negación de éste, desde el purismo, desde la desornamentación, desde el silencio; el convencimiento, digo, de que el problema no pasa por el estilo, llegará mucho más tarde, o quizá no ha llegado todavía.

Nuestro cometido, sin embargo, es analizar las respuestas, todavía ancladas en el estilo, y desentrañar cómo en muchas de ellas, y a pesar de la impotencia que las caracteriza, ya late el anhelo de que sea la componente constructiva, “la poesía de la construcción”,

la que asuma el papel significante que las formas de la tradición, las del estilo, ya no son capaces de transmitir.

El corolario de esta investigación será demostrar que esta batalla que ceñimos al siglo de las luces se trasladada en paralelo, casi dos siglos después, a la biografía del arquitecto más rabiosamente “moderno” que conocemos, y produce el mismo resultado. El camino que recorre Mies van der Rohe a través de su condensada producción teórica y la obra que intenta ponerla en práctica es sorprendentemente similar al recorrido por los arquitectos del siglo XVIII y el resultado de ambos, igualmente visionario.

Tampoco escapa Mies van der Rohe a la sospecha de “*affaire*” en relación a su posición política y al maquillaje posterior de su obra, que persiguió tanto a E. L. Boullée como a J. N. Ledoux, lo que hace más desconcertante el paralelismo.

En esta primera toma de contacto bibliográfico, hay un hito que es especialmente significativo en el desarrollo posterior de esta tesis, la lectura de los “*Estudios sobre cultura tectónica*”⁵ de Kenneth Frampton publicados en 1995 y que se traducen al español cuatro años después en 1999. La recopilación de estudios de Frampton analiza el desarrollo teórico de los conceptos fundamentales relativos a la relación entre la forma como representación y como construcción a lo largo del siglo XIX y su aplicación por algunas de las figuras más representativas del XX. Pero no lo hace, como muchos de los críticos anteriores, con el fin de argumentar y justificar los orígenes del Movimiento Moderno, sino atacando el problema fundamental de la definición de la arquitectura como “*poética de la construcción*” es decir, desentrañando la capacidad de la forma constructiva de ser significativa y por tanto emotiva.

La clave en este discurso es la definición de la condición tectónica de la arquitectura en el sentido de ensamblaje cuidadoso y significativo, y por tanto simbólico, de las piezas que componen la realidad material del hecho arquitectónico. El concepto no es nuevo, como nos demuestra Frampton en el primer capítulo de su libro, donde desarrolla el estudio etimológico de este y otros términos esenciales al problema apoyado en las investigaciones de Alexander Tzonis y Adolf Heinrich Borbein, pero si es reciente la recuperación de su significado estético.

Su desarrollo a lo largo del siglo XIX es analizado genéricamente en relación a los movimientos más significativos y a las corrientes de pensamiento dominantes, en la línea que ya adelantara Collins, mientras que el estudio del siglo XX lo plantea de forma individualizada seleccionando a diversos autores y estudiando obras muy concretas y clarificadoras de esa voluntad de expresar la condición tectónica de la arquitectura.

Realmente, al utilizar este método diferencial, está ajustándose a una realidad que por muy obvia que resulte, conviene resaltar de nuevo: el desarrollo de una arquitectura tectónica, o dicho en términos de Frampton, de una arquitectura basada en la “*poética de la construcción*”, se teoriza a lo largo del siglo XIX, pero sólo se lleva a cabo en la práctica, con la arquitectura del siglo XX, de ahí que Frampton, de forma genérica, analice movimientos y tendencias en el Ochocientos y autores y obras concretas en el pasado siglo.

⁵ FRAMPTON, Kenneth. “*Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*”. Traducido al castellano por Amaya Bozal.

Este desfase temporal entre el pensamiento y la obra se convierte, como veremos a lo largo de este estudio, en una constante que podemos identificar, tanto si nos referimos a periodos completos, como a biografías específicas. En este sentido, por ejemplo, reconocemos que la crisis del lenguaje se inicia a finales del siglo XVII, pero se asume y explicita en el XVIII; del mismo modo que tanto E. L. Boullée, como Mies van der Rohe desarrollan un pensamiento teórico revolucionario, sorprendentemente similar a pesar de la distancia en el tiempo que los separa, mientras siguen construyendo según las pautas que sus teorías ya han puesto previamente en crisis.

El análisis de las primeras respuestas al problema de la crisis del lenguaje, en clave tectónica, que se dan en la segunda mitad del siglo XVIII, seguirá en esta tesis la misma estructura dual empleada por Frampton en sus *“Estudios sobre Cultura Tectónica”*. Por un lado se valorará el cambio de las ideas, de los movimientos y de las actitudes colectivas, que atañe sobre todo a los aspectos teóricos y de enmarque general; y por otro, se han seleccionado cuatro arquitectos, como protagonistas principales, para rastrear en su obra las diferentes respuestas y alternativas al problema de la legitimidad perdida.

No obstante, esta tesis, al contrario que los estudios de Frampton y los textos de Collins, no tiene como objetivo ni recopilar ni sintetizar de forma crítica y exhaustiva las teorías arquitectónicas existentes en el siglo de las luces o las biografías críticas de los protagonistas, sino sólo enmarcar someramente los rasgos esenciales del pensamiento arquitectónico ilustrado y las actitudes vitales que permitan entender y valorar los análisis de las obras, que es su objetivo final. Las pistas y los destellos de la pionera visión tectónica de la arquitectura que desvelamos en la producción de estos visionarios arquitectos, constituida casi exclusivamente por obra gráfica, es el verdadero hilo conductor de este estudio, sirviendo el apoyo teórico e historiográfico como contrapunto necesario, pero no como objetivo esencial de la investigación. Este mismo criterio es aplicable al capítulo dedicado a Mies van der Rohe.

Desde el primer enfoque, el que podríamos definir como genérico, el jardín inglés del Setecientos nos servirá de teatro de operaciones y soporte topográfico imaginario para abordar la crisis de la tradición clasicista que se produce en el siglo de las luces y las diferentes respuestas ante ella. Recorriendo sus senderos descubriremos los nuevos encuadres y sobre todo las nuevas miradas, la aparición de la conciencia, del punto de vista personal que delata la existencia del espectador, y por último, analizaremos los trasvases entre arquitectura y naturaleza que fecundan una y otra vez los renovados principios.

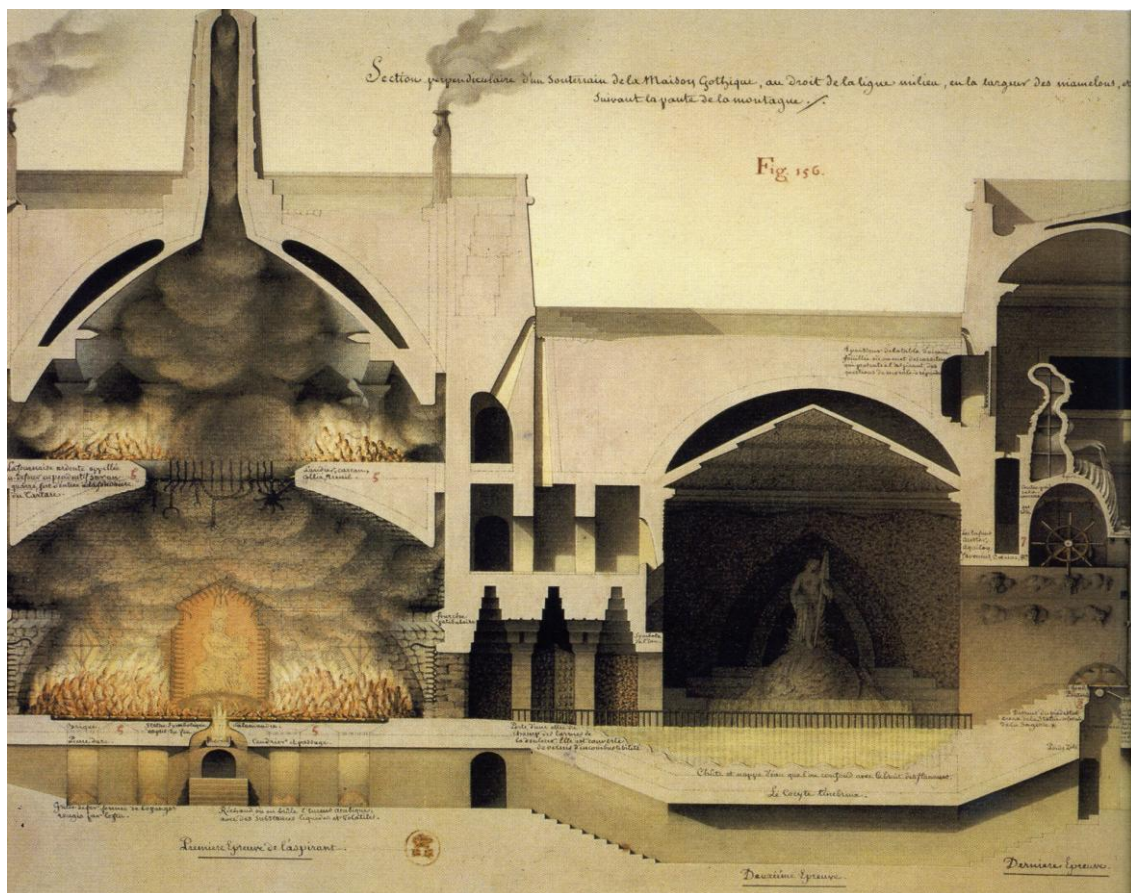
La naturaleza, representada por el jardín, es el marco elegido para ilustrar los diferentes pasos de la búsqueda de los orígenes, de los principios incuestionables y de la pretendida recuperación de la esencia primigenia de la arquitectura. A través de la evolución del jardín en Inglaterra se ha realizado una radiografía de la mirada al pasado que los arquitectos ilustrados escenifican en él⁶.

⁶ ... en el jardín paisajista inglés –ya lo ha observado con agudeza Argan– se vive un intento implícito de reunificación de toda la experiencia lingüística de la humanidad, por lo menos en su expresión figurativa. En el microcosmos de una naturaleza “educada para ser natural”, templos chinos, ruinas grecorromanas, memorias góticas, ambientes mágicos y arcádicos, organismos simbólicos, lugares encantados, se suman a una evidente aspiración a la síntesis de las costumbres humanas. Y el hecho de que esta “síntesis” comprometa la institucionalidad del lenguaje arquitectónico – allí donde *tout se tient*

El otro enfoque, el personalizado, comienza por la elección de los ilustrados protagonistas de esta historia: E. L. Boullée, J. N. Ledoux, G. B. Piranesi y de forma puntual J. J. Lequeu, que no es casual ni arbitraria. Su derrotero lo seguiremos, sin embargo, a través de sus grabados, de sus arquitecturas dibujadas y sus visionarios sueños gráficos. En ellos han volcado libremente sus ideas más revolucionarias y sus propuestas más utópicas sobre las que desvelaremos, como mensajes cifrados que son, las claves del futuro. Jugamos para ello con la ventaja de ser el futuro.

Quizá no son los arquitectos que más construyen en el periodo, más bien al contrario, sin embargo su ingente producción de grabados nos permite acercarnos a sus ideas más puras, menos distorsionadas por la ejecución real, siempre mediatizada y convenientemente rebajada en sus planteamientos. Hugh Honour nos explica este desajuste con un ejemplo de la época:

Cuando Lodoli empezó a criticar el proyecto de una iglesia empleando la lógica; su arquitecto replicó: “Si yo presentase una concepción totalmente nueva, por razonable que fuese, estoy seguro de que elegirían los planos de algún otro arquitecto que imitase, por ejemplo, una fachada de Palladio o de Vignola, y no los míos. ¿Y entonces cómo sostendría yo a mi familia?”⁷



SECTON PERPENDICULAIRE D'UN SOTERRAIN DE LA MAISON. J. J. LEQUEU

es inevitable la babel lingüística- es sólo un efecto secundario, quizá ni siquiera captado claramente por los autores del jardín paisajista.

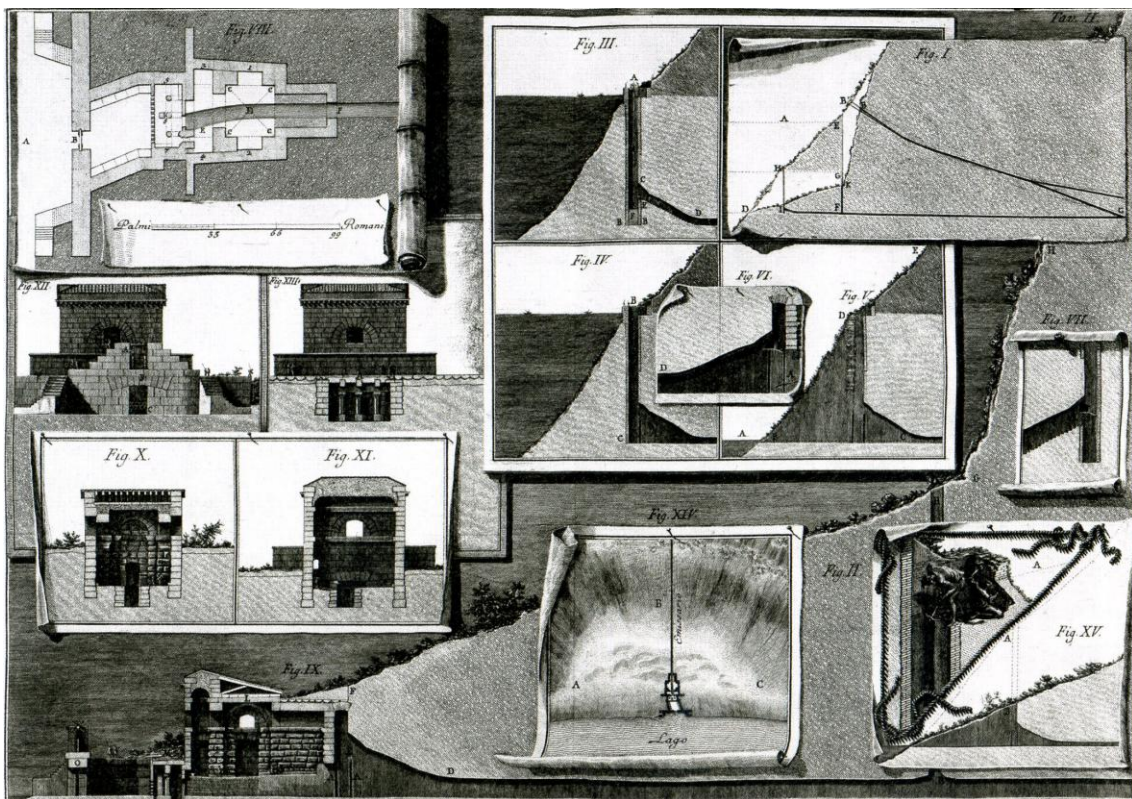
TAFURI, Manfredo. "La esfera y el laberinto". Capítulo 1."El arquitecto loco": Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje. Pag. 49-50

⁷ HONOUR, Hugh. "Neoclasicismo".

Pag. 167

G. B. Piranesi, que apenas construyó nada salvo la remodelación de la Iglesia de los Caballeros de Malta en el Aventino romano, dedicó toda su vida al grabado produciendo casi un millar de planchas que recogen prácticamente todas las inquietudes que sacuden al revuelto siglo. Fue el ojo del huracán de alguna de las más sonadas polémicas y utilizó sus dibujos como argumento de sus controvertidas teorías, lo que le permitió un grado de libertad en sus propuestas que no hubiera tenido, de verse obligado a construirlas.

Desde la investigación que nos ocupa es seguramente el más lúcido de todos ellos y el que plantea, quizá sin ser todavía muy consciente de ello, la respuesta más clarividente al problema del lenguaje. Asume desde el primer momento las dos caras del dilema entre razón y representación, entre norma y genialidad; y se debate toda su vida entre ambas posturas, como refleja la ambigua discusión de los dos protagonistas del “Parere” que defienden las dos posiciones con argumentos contrapuestos.



DIMOSTRAZIONE DELL'EMISSARIO DEL LAGO ALBANO. G. B. PIRANESI. 1762

Su clarividencia le permite intuir precozmente, entre las saqueadas y despojadas ruinas del pasado romano, que la solución a los problemas de la legitimación del lenguaje de la arquitectura pasa por la asunción de su realidad constructiva y capacidad de emocionar. La concepción de la arquitectura como forma tectónica, en el sentido que Frampton da al término, está implícita en casi toda su producción de grabados, sobre todo en aquellos que trascienden la elemental condición de “Vedute”.

Si para Tafuri “Campo Marzio” representa la disolución del lenguaje clásico, podríamos decir que las “Carceri” son el nuevo lenguaje que lo va a sustituir, aunque no será él quien lo lleve a cabo, sino Mies van der Rohe casi doscientos años después.

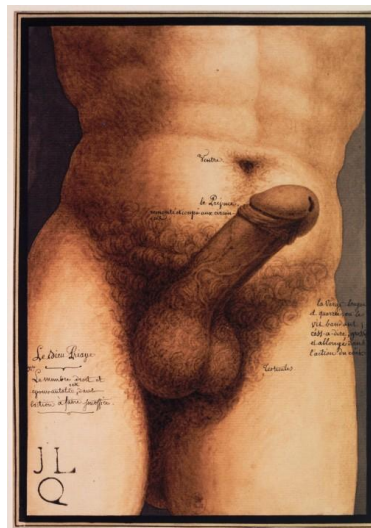
J. J. Lequeu tampoco construye, pero al igual que G. B. Piranesi dedica toda su actividad al grabado, aunque sin el éxito comercial del veneciano. Su ingente producción gráfica, verdadera radiografía psicológica del momento, será legada a la Biblioteca Nacional de Francia a su muerte, lo que nos permite recorrer a través de ella el lado más oscuro, críptico y surrealista de todo el siglo.

Podríamos decir, desde el marco de la investigación que nos ocupa, que J. J. Lequeu representa el polo opuesto al de G. B. Piranesi en el sentido de que no propone alternativas al problema del lenguaje sino que su empleo sarcástico e irónico, iconoclasta y absurdo, ecléctico y descreído, contribuye a la demolición definitiva de la poca legitimidad que aún le queda al clasicismo cuando el siglo está tocando a su fin.

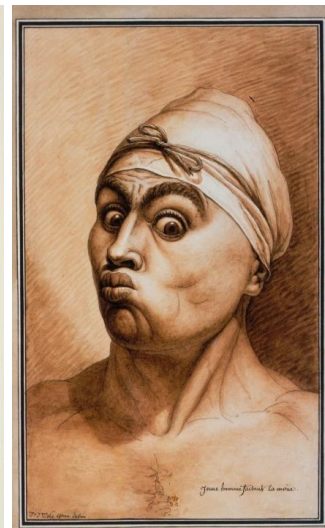
La variedad de los temas que dibuja, que abarcan no sólo la arquitectura, sino las costumbres, la ciencia, el retrato alegórico o el más descarnado erotismo; la libertad de pensamiento que traducen, muy en sintonía con el momento revolucionario que le toca vivir; y la acerada crítica que destilan contra todo lo establecido, nos da la medida del abismo crítico en el que se precipita el siglo de las luces en sus horas finales y nos sirve de contrapunto necesario al exceso de razón que lo domina.



“Frontispice”



“Le dieu priape”



“Jeune homme faisant la moüe”

J. J. LEQUEU. Bibliotheque Nationale de France. Cabinet des estampes. Paris

Opuesta a esta actitud de G. B. Piranesi o J. J. Lequeu, que podríamos definir como no comprometida desde el punto de vista del enfrentamiento a la realidad de la obra construida, estaría el planteamiento de E. L. Boullée y de C. N. Ledoux. Ambos son arquitectos de éxito antes de julio de 1789, pero caerán en desgracia después de la revolución, dedicando los años siguientes hasta sus respectivos fallecimientos en torno al cambio del milenio, a la recopilación de su obra y de su pensamiento en sendos tratados-memorias.

Los abundantes grabados que ilustran los textos recogerán, además de los edificios construidos en el periodo prerrevolucionario, los proyectos utópicos que soñaron para las renovadas instituciones que la nueva ciudadanía iba a requerir. Esta parte final de su trabajo es la que interesa a nuestra investigación.

El contenido teórico y programático es utilizado también por ambos para reescribir sus propias historias personales, lo que les permitió, además, presentarse ante la posteridad como adalides de los nuevos tiempos políticos y sociales. El caso más llamativo de camaleonismo es, en este sentido, el de C. N. Ledoux, que no duda en borrar las huellas de su pasado eliminando las fechas de los grabados para crear la sensación de que su vocación social, comprometida con los nuevos ideales, arranca desde antes de la revolución. Autores como Stoloff no dudan en calificar esta actitud de “*affaire*”⁸. También E. L. Boullée modifica la dedicatoria de muchos de sus proyectos para adaptarla a los nuevos tiempos: Dios pasa a ser el ser supremo, la madre naturaleza sustituye a la religión y los palacios reales mutan, sin inmutarse, en palacios del pueblo. Casualmente, Mies van der Rohe arroja también en esta dirección una sombra suficientemente alargada en relación a sus sucesivos ajustes a la cambiante realidad política alemana de entreguerras⁹.

Pero no nos interesa tanto su complicado periplo vital, partido por la revolución, como la diferente producción que se deriva de ella y, como ya hemos adelantado, incidiremos sobre todo en la segunda parte de sus respectivas producciones. Es ahí donde las actitudes de E. L. Boullée y C. N. Ledoux se separan eligiendo caminos significativamente opuestos.



E. L. BOULLÉE. PROYECTO PARA EL TEATRO DE LA ÓPERA DE PARIS. 1781

La actitud de E. L. Boullée ante la crisis del sistema clasicista podríamos resumirla como una decidida y ciega voluntad de reconstruirlo, de recuperar sus principios universales y su unidad como sistema. Para ello, asume los nuevos requerimientos de la razón, pero los aplica a la naturaleza constructiva y funcional de la arquitectura, entendida ésta como un valor de rango inferior, no significativo y caracterizado por su

⁸ STOLOFF, Bernard. “*L’affaire Claude-Nicolas Ledoux. L’autopsie d’un mythe*” Bruxelles 1977

⁹ HOCHMANN, Elaine. “*Architects of fortune. Mies van der Rohe and the third Reich*” . Stuttgart: Karl Krämer, 1990.

QUETGLAS, Josep. “*El horror cristalizado: imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*”. Barcelona, 2001

respuesta casi mecanicista. En este sentido está muy cerca de los postulados que defienden en ese momento los ingenieros capitaneados por J. R. Perronet desde la recién escindida “*École des Ponts et Chaussées*”.

En paralelo, apuesta por el carácter poético y trascendente del hecho arquitectónico, basado en su capacidad de emocionarnos. La arquitectura como arte supremo imita, una vez más, a la naturaleza y nos provoca sus mismas emociones.

Se trata, por tanto y esencialmente, de una propuesta de vuelta hacia atrás, corrigiendo los desajustes señalados por la crítica rigorista, pero resolviéndolos en el plano inferior de la construcción. Aparentemente esta respuesta, analizada desde su planteamiento teórico, es reaccionaria e involucionista, sin embargo la búsqueda de la emoción en sus grandes proyectos utópicos abre el camino de la esencialización de la arquitectura, que se limita a sus elementos compositivos mínimos, y a la desmaterialización formal y material de los cerramientos, que serán la base del gran cambio que supone el Movimiento Moderno. En relación a esta pionera voluntad de reduccionismo estructural y desmaterialización de los límites del espacio, de modo que interior y exterior se confundan, nos interesa la aportación de E. L. Boullée.

Mies van der Rohe aplicará la tecnología del siglo XX a las revolucionarias intuiciones estructurales y espaciales de E. L. Boullée, recorriendo el mismo camino que éste realizara en el XVIII, y que empieza por la reducción estricta de los elementos compositivos (*huesos y piel*) y la desmaterialización de los muros, primero sólo ilusoria a través de los espejos (*Glassraum*), para finalmente terminar eliminándolos físicamente y convirtiéndolos en transparentes láminas de vidrio.

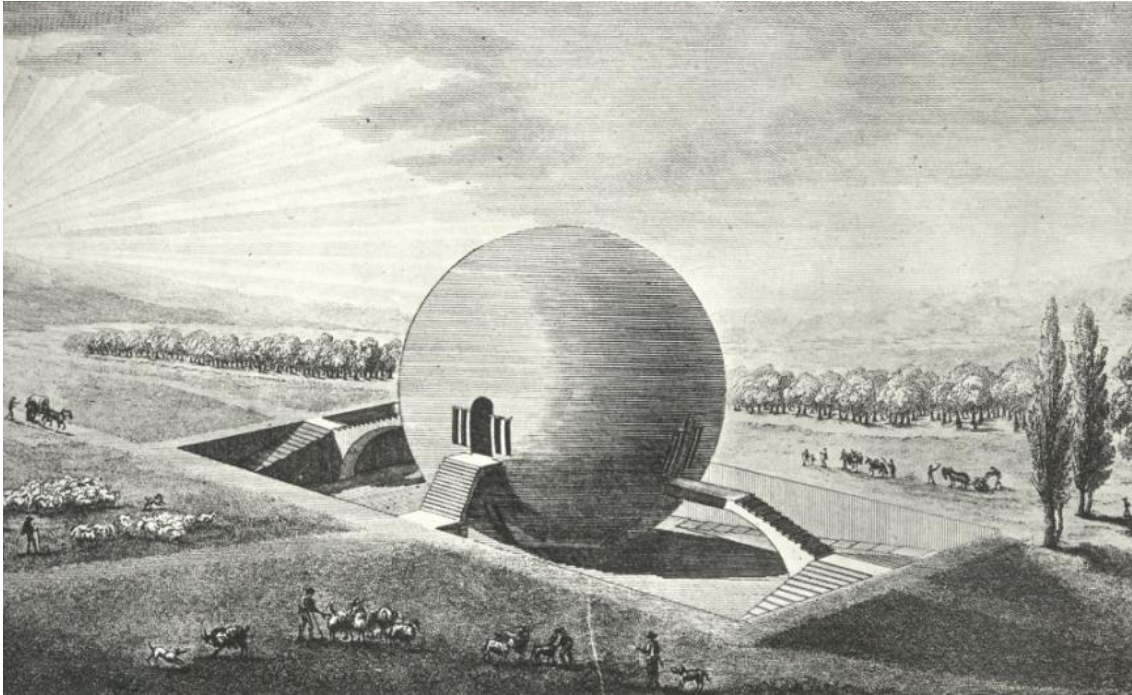
Desde el punto de vista teórico, E. L. Boullée parte del carácter esencialmente artístico, emocional, de la arquitectura; “*poético*” lo denominará en su “*Essai*”. Mientras que Mies llegará al mismo punto (*voluntad de forma*), después de negarlo inicialmente:

“Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo”

El camino que propone J. N. Ledoux, sin embargo, podríamos considerarlo inicialmente como un voluntarioso intento de hacer evolucionar el sistema, ajustando su vocabulario de manera que sea más lógico, más racional. Geometría y razón se alían en este empeño generando un nuevo lenguaje, aunque realmente no sea más que una variante esencializada del formalismo clásico, en la que aparentemente ambos conceptos se unen para restaurar el vituperado concepto de belleza.

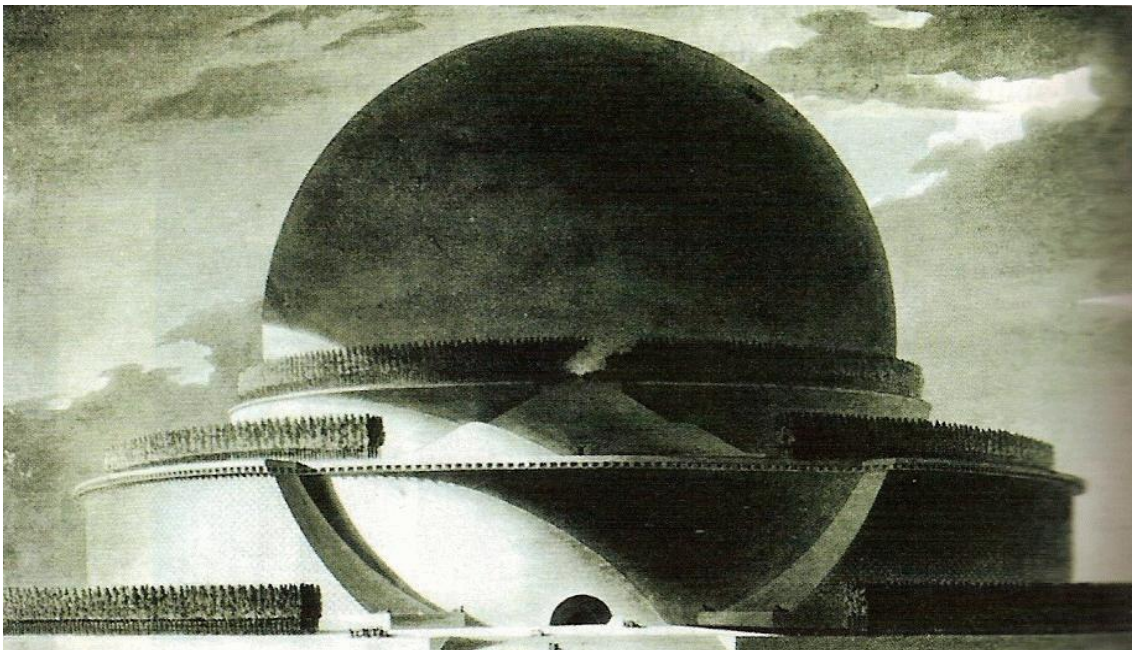
El sistema ideado por Ledoux, ajustado a las necesidades requeridas por los nuevos programas: industria, vivienda obrera, instituciones urbanas, etc. y forzado por las críticas funcionalista y de ajuste económico preconizado por J. R. Perronet, se hace flexible, articulado y fragmentario, perdiendo la inicial voluntad unitaria. El resultado de esta evolución es la separación entre forma y contenido que ratifica definitivamente la disolución del sistema clasicista y de su esencia unitaria.

Durante todo el siglo XIX esta división se radicalizará y se asumirá como norma, de modo que la apariencia de la arquitectura adoptará el papel de máscara intercambiable a la búsqueda del “carácter” adecuado al programa, que se aplica a las matrices geométricas dominadas por un falso funcionalismo que lucha, a su vez, por romper la raíz neoplatónica y liberarse de la oprimente geometría purovisibilista.



CASA PARA LOS GUARDIANES DEL BOSQUE DE MAPERTUIS. J. N. LEDOUX. 1780

Pese a estas diferencias radicales que separan los caminos recorridos por E. L. Boullée y J. N. Ledoux en los últimos años de su vida, y que rastreamos en sus utópicas y visionarias propuestas, hay un aspecto final que los vuelve a unir. Se trata del punto de llegada de esos caminos divergentes: el purismo radical del lenguaje. Ambos sienten el vértigo del vacío y el carácter sublime de la ausencia de lenguaje, y ambos prueban el elixir de la eterna juventud que supone la desnudez absoluta de la arquitectura, intuyendo que es mortal.



CENOTAFIO DE NEWTON. E. L. BOULLÉE. 1784

Mies destilará de nuevo este elixir llevándolo hasta sus últimas consecuencias, partiendo para ello de las teorías de la vanguardia neoplasticista que arrancan, igual que la arquitectura visionaria dieciochesca, de la geometría elemental como reflejo inteligible de la naturaleza.

En el capítulo final se resume y extracta, desde la perspectiva de la modernidad, el mismo camino seguido por nuestros protagonistas ilustrados, a través de la obra de Mies van der Rohe, con el fin de demostrar que el debate sigue vigente y vivo durante los dos últimos siglos y que sólo el desarrollo de la tecnología constructiva a partir del siglo XX ha permitido romper el círculo vicioso que supuso para los arquitectos del XVIII la crítica al lenguaje clásico y la imposibilidad al mismo tiempo de salir de él.



PABELLÓN DE BARCELONA. MIES VAN DER ROHE. 1939

Es sorprendente constatar, en este sentido, cómo Mies van der Rohe, nuestro quinto protagonista, describe en sus primeros treinta años de profesión todo el arco que va desde la puesta en crisis del lenguaje heredado hasta la plasmación de un nuevo lenguaje alternativo, mientras que a sus predecesores ilustrados, recorrer el mismo camino, les ocupa el siglo entero; y finalmente no consiguen plasmar un lenguaje que sustituya eficazmente al del clasicismo.

CAPITULO I.

LE CLASSICISME MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME”

- I.1 LA APARIENCIA COMO REPRESENTACIÓN
- I.2 CLAUDE PERRAULT Y CHRISTOPHER WREN SIEMBRAN LA DUDA
- I.3 RUPTURA O TRANSICIÓN

CAPITULO I.

LE CLASSICISME MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME



“CARICATURE OF LOUIS XV”. W. M. THACKERAY (1811-1863)

-El palio bajo el cual irá Vuestra Majestad durante la procesión, aguarda ya en la calle - anunció el maestro de Ceremonias.

-Muy bien, estoy a punto -dijo el Emperador-. ¿Verdad que me sienta bien? - y volvióse una vez más de cara al espejo, para que todos creyeran que veía el vestido.

Los ayudas de cámara encargados de sostener la cola bajaron las manos al suelo como para levantarla, y avanzaron con ademán de sostener algo en el aire; por nada del mundo hubieran confesado que no veían nada. Y de este modo echó a andar el Emperador bajo el magnífico palio, mientras el gentío, desde la calle y las ventanas, decía:

-¡Qué preciosos son los vestidos nuevos del Emperador! ¡Qué magnífica cola! ¡Qué hermoso es todo!

Nadie permitía que los demás se diesen cuenta de que nada veía, para no ser tenido por incapaz en su cargo o por estúpido. Ningún traje del Monarca había tenido tanto éxito como aquél.

-¡Pero si no lleva nada! -exclamó de pronto un niño.

-¡Dios bendito, escuchen la voz de la inocencia! -dijo su padre; y todo el mundo se fue repitiendo al oído lo que acababa de decir el pequeño.

-¡No lleva nada; es un chiquillo el que dice que no lleva nada!

-¡Pero si no lleva nada! -gritó, al fin, el pueblo entero.

Aquello inquietó al Emperador, pues barruntaba que el pueblo tenía razón; mas pensó: «Hay que aguantar hasta el fin». Y siguió más altivo que antes; y los ayudas de cámara continuaron sosteniendo la inexistente cola.

FIN

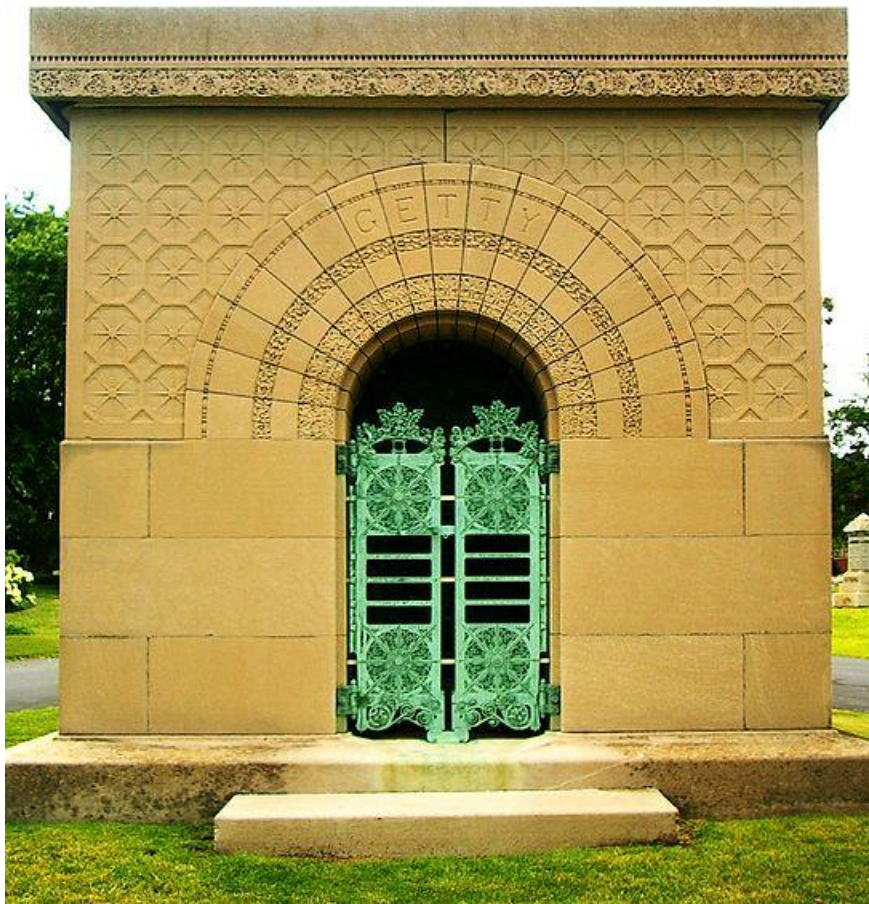
“El traje nuevo del Emperador”

(Fragmento final del cuento infantil)

Hans Christian Andersen

I.1 LA APARIENCIA COMO REPRESENTACIÓN

*“Una precoz observación de relativismo cultural a finales del siglo XVII impulsó a Claude Perrault a poner en tela de juicio la validez de las proporciones vitruvianas tal y como éstas habían sido recibidas y refinadas a través de la teoría clásica. En cambio, él elaboró su tesis de belleza **positiva** y de belleza **arbitraria**, otorgando a la primera el papel normativo de estandarización y perfección, y a la segunda la función expresiva que pueda requerir una particular circunstancia o carácter.”¹*



TUMBA GETTY (MONUMENTO SEPULCRAL DE CARRIE ELIZA) GRACELAND CEMETERY, CHICAGO. LOUIS SULLIVAN. 1890

Dos siglos después, la imagen de la Tumba Getty, construida por L. Sullivan en 1890, refleja con sorprendente claridad este debate, todavía no resuelto en estas fechas. El tratamiento diferencial de los dos cuerpos que presentan sus fachadas prefigura de manera explícita la doble realidad definida por C. Perrault: el cuerpo inferior irrefutablemente tectónico no dudaríamos en adscribirlo a la *belleza positiva*; mientras que el cuerpo superior, cuyo tratamiento superficial es tan particular y tan subjetivo, tampoco renegaríamos en adjetivarlo como *belleza arbitraria*.

¹ FRAMPTON, Kenneth. “Historia crítica de la arquitectura moderna”

Desde este análisis comparativo, diacrónico y ciertamente superficial, concluiríamos que la crítica abierta por Claude Perrault (1613-1688) a través de su traducción al francés del tratado vitruviano en 1673, sintetizada por Frampton a través de este texto, pareciera sólo referida a un problema de formas, de proporciones, de imágenes en último término; pero sin embargo, su postura crítica con la verdad heredada supone el inicio de una ruptura mucho más profunda y trascendental en la teoría arquitectónica. Supone, entre otras cosas, la puesta en cuestión de la unidad de la obra arquitectónica. La tríada vitruviana: *firmitas, útilitas y venustas*², que constituye el marco teórico incontestable de la arquitectura clásica, ratificaba y defendía esa unidad inseparable.

Desde este punto de vista, la arquitectura, entendida en su conjunto o analizada por partes en relación a sus elementos compositivos, responde siempre de forma unitaria. La columna de piedra, el orden clásico, es sólido como construcción, capaz como estructura portante; y bello como lo son todos los de la antigüedad. Las diferentes cualidades eran hasta ese momento inseparables, esenciales, ontológicas, diría Frampton. Y esta misma propiedad que remite de las partes al todo y de éste a aquellas se atribuía al conjunto de la obra: al templo de Dios, al palacio del rey o a la cabaña del leñador, constituyendo la esencia del sistema clásico imperante hasta el momento³.

Sin embargo, a partir de la traducción de Perrault y, desde la mirada inquisitiva e insobornable de los presupuestos de la razón que promoviera como pionero el abate veneciano Carlo Lodoli (1690-1761) y al que siguiera en Francia con similar empeño y más trascendencia, el también abate Marc-Antoine Laugier (1713-1769), la arquitectura se analizará y se diseccionará con los mismos principios positivistas que utiliza la ciencia para estudiar y comprender la propia naturaleza. C. Lodoli distinguirá, siguiendo el camino empírico, analítico y clasificador, entre una *racionalidad constructiva*, heredera de la belleza positiva identificada por C. Perrault, y por supuesto de la *firmitas* vitruviana; y una *racionalidad representativa* que atañe principalmente a la función, es decir, a la *útilitas*, pero también al carácter y por tanto a la *venustas*.

Desde el primer momento, las exigencias de la razón, aplicadas a los sistemas constructivos y estructurales, incluso a los aspectos relativos a la función, son bienvenidas y arraigan y modifican paulatinamente los procesos proyectuales y constructivos. Aunque su aplicación avance más rápido de la mano de los ingenieros, escindidos en ese momento del tronco común de la arquitectura, que de los propios arquitectos, que se resistirán tenazmente al cambio. *L'École des Ponts et Chaussées* se crea en 1747 siendo su primer director Jean Adolphe Perronet, ratificando definitivamente la separación de ambos campos.

²Los requerimientos de *útilitas, firmitas, venustas* no eran nada nuevo, Durante siglos había existido la ilusión de que estas cualidades podían coexistir pacíficamente. El reconocimiento de su incompatibilidad vino con ese despertar general de la Era de la Razón.

KAUFMANN, Emil. "La arquitectura de la ilustración"

Pag. 164

³ Previa pues a cualquier explicación que pueda darse de la desaparición del barroco es preciso definir cual era el "sistema", el modo de establecer, para que este pueda ser construido, la relación entre el todo y las partes. Nada mejor para caracterizarlo que la definición albertiana de belleza entendida como "la armonía y concordia de las partes conseguida de tal manera que nada pueda añadirse o quitarse sin detrimento del todo". Como en la naturaleza, como en los seres vivos, la obra de arquitectura debe ser un todo continuo.

MONEO, Rafael. Prologo a "La arquitectura de la Ilustración" KAUFMANN, Emil Pag. XI

El proceso de racionalización viene de la mano de la aparición de los nuevos materiales (acero, vidrio y hormigón básicamente) y de la progresiva industrialización de los procesos constructivos, que sustituye irremediamente a las manufacturas de los artesanos, modificando de paso, toda la estructura política y social del antiguo régimen y creando las bases de la modernidad. El proceso de cambio es continuo e irreversible, aunque en el siglo siguiente, algunos movimientos nostálgicos, como *Arts and Crafts*, se empeñen, amparados en una moralidad trasnochada y confesional, en mantener los viejos sistemas artesanales de producción.

No ocurre lo mismo cuando la razón choca con la voluntad de la arquitectura de mantener su papel de representación y su carácter simbólico, imponiendo tercamente su necesidad de estilo. La resistencia en este punto es mucho mayor y aunque la arbitrariedad del gusto ha desbancado definitivamente a la justificación del clasicismo como emanación de la naturaleza, los teóricos hacen verdaderos esfuerzos retóricos y contorsionismos intelectuales para mantener el estatus de la arquitectura como representación y como mimesis de la naturaleza.

La escisión de la arquitectura entre sistema científico-lógico y formal-simbólico se ha producido irremediamente y este entendimiento dual de la razón última de ser de la arquitectura, constituirá el nudo gordiano del debate teórico a lo largo de todo el siglo XIX.

Desde el punto de vista de la teoría arquitectónica, y también, porqué no de la práctica, las víctimas de este terremoto cultural, social y técnico que sacude a Europa entre el siglo XVIII y el XX, no serán ni la *fírmitas* ni la *útilitas* vitruvianas, que se acomodarán bien a los nuevos presupuestos, asumiendo la objetividad, la racionalidad y el desarrollo tecnológico como guías de su expresión y voluntad de servicio a la comunidad; sino la *venustas*, que incapaz de someterse a la razón perderá progresivamente su estatus como garante espiritual de la arquitectura.

Racionalismo y funcionalismo, herederos de la belleza objetiva alumbrada por C. Perrault, abanderada respectivamente por M. A. Laugier y C. Lodoli como pioneros y teorizada por Immanuel Kant en su “Crítica del juicio” de 1790, articularán un progresivo y fecundo desarrollo teórico a lo largo de estos dos siglos que dará sus frutos, por fin maduros en los primeros años del siglo XX, apoyados por el imparable desarrollo tecnológico. Mientras que la teorización de los problemas de la forma, del estilo, y en último término, de la apariencia de la arquitectura, no sólo no será lineal y clara, sino que se convertirá en un freno constante para el desarrollo de las anteriores.

El destino feliz de la *fírmitas*, mutado en racionalismo estructural y en honestidad constructiva, se ha estudiado en profundidad, pues está en la raíz del Movimiento Moderno. Del camino seguido por la *útilitas* da cuenta el funcionalismo, resumido en la eficaz metáfora bauhasiana de la “máquina”, y del mismo modo, su análisis como fundamento y vehículo de la modernidad ha sido suficientemente estudiado, por lo que este estudio no reincidirá en ellos.

Nos interesará especialmente, sin embargo, el triste destino de la *venustas* vitruviana que, una vez puestas en crisis las referencias y por tanto las credenciales y garantías de la antigüedad grecolatina transmitida por Vitruvio, caerá sucesivamente en manos de todos los estilos históricos, hasta que definitivamente los aborrezca y repudie a todos ellos, incluso a los inventados para sustituirlos; y enmudezca finalmente bajo el prisma

blanco sobre fondo blanco que profetizaran E. L. Boullée y C. N. Ledoux desde sus volúmenes puristas y desornamentados, y que llevarán hasta el extremo de la abstracción minimalista K. Malevich en sus telas y el Movimiento Moderno en sus arquitecturas, dos siglos después.

En paralelo, o mejor dicho, como consecuencia inevitable de ese trágico devenir de la expresión formal, de la apariencia, se desarrolla el proceso de desnudamiento de la arquitectura, que se lleva a cabo en una doble dirección. Primero en el sentido representativo y simbólico, lo que afecta a las transformaciones de la piel en su función reveladora del estilo, del carácter y en último término del mito. Y después en el sentido propiamente físico, con la desaparición de la envolvente como elemento constructivo, que se produce cuando los avances tecnológicos lo permiten, y provocada inevitablemente por la pérdida de sus funciones primordiales: la portante y la de cerramiento.

A esta huída sin retorno, jalonada y puesta de manifiesto por el progresivo despojo de los atributos formales de la arquitectura, que se argumenta primero, desde la incansable búsqueda de verdades naturales; se teoriza a continuación desde los incontestables principios de la razón; se justifica después por empíricas teorías científicas; y se exige finalmente desde elementales razones prácticas, sustitutivas de la caprichosa arbitrariedad del gusto puesta en evidencia por C. Perrault, dedicaremos íntegramente este estudio.

I.2 CLAUDE PERRAULT Y CHRISTOPHER WREN SIEMBRAN LA DUDA

La incontenible disolución de los agotados epígonos barrocos en toda Europa, iniciada tempranamente desde posturas como las de F. Borromini, C. G. Guarini o los hermanos Galli da Bibbiena, anunciará el inminente resquebrajamiento del sistema clasicista, pero quizá las figuras de Claude Perrault, en Francia, y Christopher Wren, en Inglaterra, sean los auténticos pioneros del cambio. Cada uno a su manera, representan con sus respectivas “*Capi Lavori*”, San Pablo de Londres y la Columnata del Louvre en París, los puntos de inflexión, los goznes en que el clasicismo gira y da paso al arranque de la modernidad⁴.

En la Inglaterra de principios del siglo XVII, el clasicismo apenas había calado ni desbancado al goticismo tradicional inglés como estilo dominante, pero a partir de la publicación por Colen Campbell de los tres tomos del “*Vitruvius Britannicus*” entre 1715 y 1725 la situación cambia. El libro de C. Campbell, al contrario de lo que pueda sugerir el título, no es una traducción al inglés del tratado clásico, como lo fuera el de C. Perrault, sino una colección de láminas de arquitectura clásica inglesa donde se reproduce la obra de Iñigo Jones, Christopher Wren y el propio Colen Campbell, entre otros arquitectos, destacados por ser los introductores del clasicismo en Inglaterra.

Lo significativo del hecho es que las obras de estos pioneros están fundamentalmente inspiradas en la arquitectura de A. Palladio, divulgada a través de su tratado: “*I quattro libri dell'architettura*”, Venecia (1570). Y es significativo porque el cambio en Inglaterra es en esencia un cambio en las formas, y en último término una personalización de las mismas. El carácter individualista de los arquitectos unido a la variopinta clientela de la emergente burguesía, no crearán el clima propicio para la instauración de un sistema arquitectónico o un estilo nacional al servicio del poder absoluto, como ocurrirá en Francia.

Tanto la claridad compositiva, como la sencillez decorativa, y sobre todo las heterodoxias que presenta la arquitectura palladiana respecto a la tratadística clásica, serán recogidas y ampliadas por el denominado Neopalladianismo, y convertidas en signos identificativos del peculiar clasicismo inglés.

En este sentido, San Pablo de Londres levantada por CH. Wren entre 1665 y 1680 es quizá la prueba más elocuente de esta falta de prejuicios formales y no sujeción a las normas establecidas, tan característica y tópica, por otro lado, de la idiosincrasia británica, que será la base de la evolución posterior hacia el eclecticismo y el pintoresquismo. Variantes específicas que, desde Inglaterra, saltará al continente, aunque con un evidente retraso.

En Francia la situación es completamente diferente. La centralización del poder absoluto hace que la búsqueda de un estilo nacional se convierta casi en un problema de estado. El desprecio del proyecto de G. L. Bernini para el Louvre y la apuesta por los arquitectos locales que ya habían desarrollado un clasicismo netamente francés, está en esta línea. También la creación de la Real Academia de Arquitectura en 1672 busca la

⁴ TAFURI, Manfredo. “*Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*”. Tafuri dedica un capítulo entero, el octavo “*Architettura Artificialis*”: Claude Perrault, Sir Christopher Wren y el debate sobre el lenguaje arquitectónico” a analizar la crisis del lenguaje arquitectónico en Francia e Inglaterra a través de estos dos protagonistas.

normativización de las propias formas establecidas por L. Le Vau, A. Le Nôtre o F. Mansard y cristalizadas en Versalles o Los Inválidos⁵.

La unidad de la obra de arquitectura, el sometimiento de las partes al conjunto, la dominancia de la centralidad de la composición y el carácter casi sacro de la simetría articulan un vocabulario simplificado donde la decoración se reduce y subordina a las líneas compositivas; y donde elementos como la *fênêtre en hauteur* se convierten en paradigmas del gusto netamente francés que pervivirán incluso después de desaparecido el estilo versallesco. Ya en pleno siglo XX será A. Perret el defensor de este tipo de ventana frente a la *fênêtre en longueur* defendida por Le Corbusier, argumentando arcaicas razones nacionalistas, simbólicas y pseudofuncionalistas.

Simón Marchán pone en relación este proceso de normalización y reglamentación de la arquitectura con el cartesianismo imperante en Francia desde la publicación del “*Discurso del Método*” de René Descartes en 1637 y su voluntad universalizadora⁶. De igual modo podríamos hacer un paralelismo entre la incipiente arquitectura clasicista inglesa y el empirismo preconizado por J. Locke y D. Hume por esas mismas fechas, lo que justificaría su personalismo basado en la experiencia individual de cada arquitecto⁷.

Es quizá esta nueva manera de entender el conocimiento, empírica, a posteriori y ajena a verdades absolutas, la que salta el Canal de la Mancha e influye decisivamente en C. Perrault cuando la Real Academia Francesa de Arquitectura le encarga la traducción del único tratado de arquitectura que se conserva de la antigüedad: “*los diez libros de arquitectura de Vitruvio*”. La Academia realiza el encargo con el fin de darle al proceso de unificación y cristalización del renovado estilo, netamente francés, la garantía del irrefutable ascendente histórico y el carácter universalista implícito en el texto de Vitruvio.

⁵... los proyectos de Le Nôtre y otros son auténticos manifiestos conceptuales y visuales de una codificación en sorprendente sintonía con la Academia recién creada en 1672 a imagen del poder de la Monarquía absolutista. Tanto la teoría como el proyecto se proclaman por tanto agentes de una racionalidad, de un orden universal más ambicioso, pues el racionalismo de la arquitectura favorecía una connivencia, incluso casi una confusión, entre los órdenes artístico y político bajo la sombra protectora de Luis XIV y la mirada vigilante de su ministro J. B. Colbert.

MARCHÁN FIZ, Simón. “La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno” Pag. 28-29

⁶ La “*Âge classique*” en Francia, ámbito preferido de la reflexión epistemológica de M. Foucault, fortalecía las codificaciones en una intersección muy peculiar entre Vitruvianismo artístico y Cartesianismo filosófico. Las aspiraciones a una lingua universalis venían avaladas por las ideas claras y distintas de esa corriente del pensamiento, así como por la mathesis universalis, concebida como una ciencia universal del orden y de la medida. Tal vez lo más significativo era que este orden mediante la geometría no se limitaba al que regía la armonía visible de las cosas, su simetría o su regularidad, sino que presidía el espacio propio de los seres como aquello que los insta en un saber. Con inclusión, del que regula la arquitectura, el jardín, la ciudad o el territorio como articulaciones fundamentales de lo visible en su evidencia y prolongaciones de la res extensa.

MARCHÁN FIZ, Simón. “La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno” Pag. 28

⁷ Ahora bien, si la razón era el referente de la universalidad neoclasicista, la experiencia incoa en la *Estética del Empirismo* unas tensiones entre la universalidad y las variedades del gusto que pronto se revelarían fructíferas. En este sentido, mientras el Racionalismo clasicista buscaba afanosamente unos “*primeros principios*” de proyección atemporal, transmitidos como saberes institucionalizados –el papel que venían cumpliendo las Academias de Arquitectura–, el Empirismo pronto es receptivo a las transgresiones de los órdenes del Discurso y de la *Estética clásicos*, abriendo así la espita de una disolución futura.

MARCHÁN FIZ, Simón. “La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno” Pag. 42

Sin embargo C. Perrault realiza una lectura del tratado en base a las nuevas teorías del pensamiento y del conocimiento científico, de modo que en su traducción pierde peso todo el armazón mítico y metafórico que adereza el texto original, y que maquilla, aunque no esconde, su vocación esencial y profundamente práctica. No en vano Vitruvio era lo que hoy podríamos asimilar a un ingeniero, y como tal, dedica gran parte del tratado a temas técnicos, aunque cuando describe la relación antropomórfica de los órdenes es especialmente meticuloso, como recoge este texto:

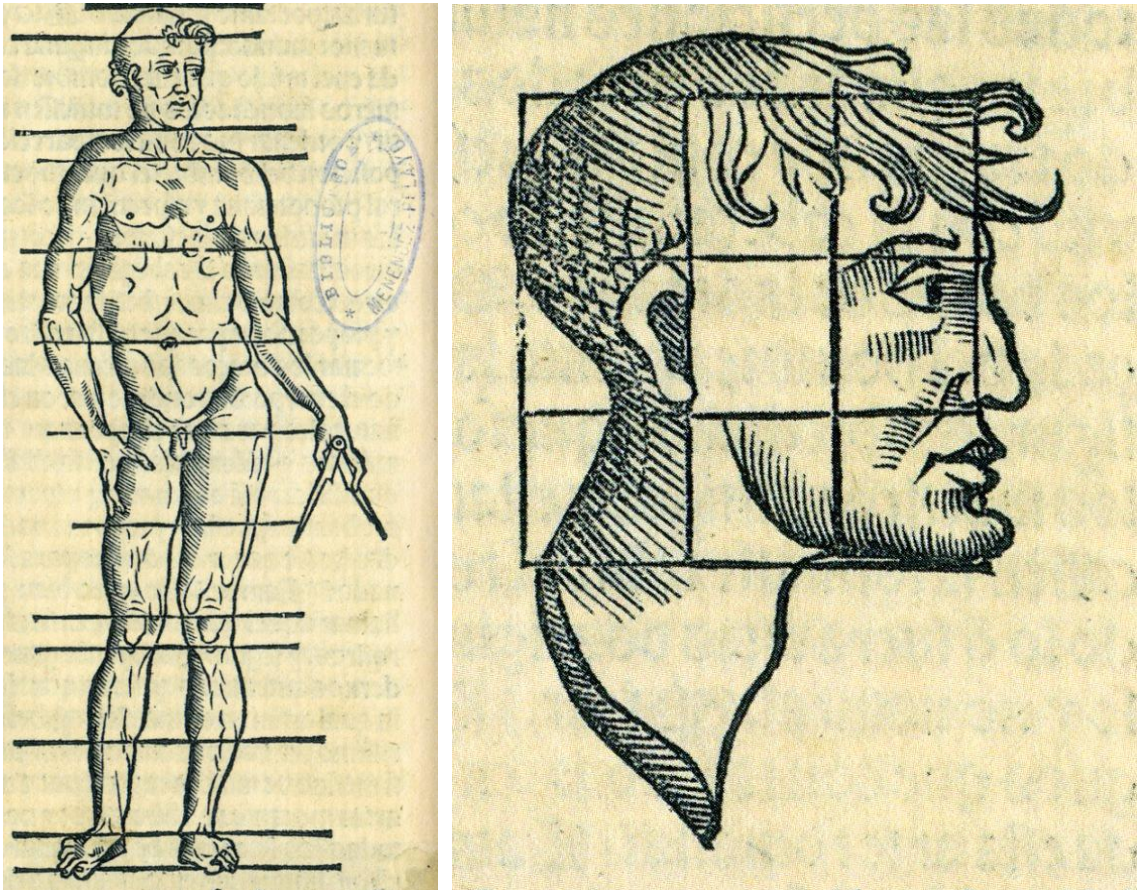
*“La composición de la construcción de templos depende de la simetría, cuyas reglas por tanto deben ser observadas cuidadosamente por los arquitectos. Nace la simetría de la proporción que los griegos llaman **analogía**. La proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto; de esta correspondencia depende la relación de las proporciones. En efecto, no puede hablarse de una obra bien realizada, si no existe esa relación de proporción, regulada como lo está en el cuerpo de un hombre bien formado.*

Ahora bien, la Naturaleza ha hecho el cuerpo humano de manera que el rostro, medido desde la barba hasta lo alto de la frente y la raíz de los cabellos sea la décima parte de la altura total. Igualmente, la palma de la mano, desde el nudo de la muñeca hasta el extremo del dedo corazón, es otro tanto. La cabeza, desde la barba hasta la coronilla, es la octava parte de todo el cuerpo. La misma medida hay desde la nuca a la parte superior del pecho. De lo alto de éste hasta la raíz del cabello hay una sexta parte; y hasta la coronilla, una cuarta. Y en el mismo rostro, hay un tercio desde el mentón a la nariz; desde ésta al entrecejo, otro tercio; y otro igualmente desde allí hasta la raíz de los cabellos, donde comienza la frente. En cuanto al pie, es la sexta parte de la altura del cuerpo; el codo, la cuarta parte. El palmo, la vigésimo cuarta, y así todo; los demás miembros tienen cada uno sus medidas y sus correspondientes proporciones, de las que se han servido los más célebres pintores y escultores antiguos, que con ello consiguieron fama eterna.

Del mismo modo, las partes de que se componen los edificios sagrados han de tener exacta correspondencia de dimensiones entre cada una de sus partes y su total magnitud. Asimismo, como, naturalmente, el centro del cuerpo humano es el ombligo, de tal modo que en un hombre tendido en decúbito supino, con las manos y los pies extendidos, si se tomase como centro el ombligo, trazando con el compás un círculo, éste tocaría los dedos de ambas manos y los de los pies; y lo mismo que se adapta el cuerpo a la figura redonda, se adapta también a la cuadrada: por eso, si se tona la distancia que hay de la planta de los pies a lo alto de la cabeza, y se confronta con la de los brazos extendidos, se hallará que la anchura y la altura son iguales, resultando un cuadrado perfecto. Luego si la naturaleza dispuso el cuerpo del hombre de tal manera que se correspondan las proporciones de cada miembro con el todo, con razón quisieron los antiguos que existiera también en las obras perfectas esa misma correspondencia de medidas con la obra entera. Y por eso, si en todas las obras regularon de ese modo las medidas, observaron ese buen orden sobre todo en los templos, en los cuales lo bueno y lo malo ha de quedar expuesto durante mucho tiempo al juicio de la posteridad”⁸

Marco Vitruvio Polión

⁸ VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio, “Los diez libros de arquitectura”. Traducido por Agustín Blázquez Pag. 68-89



LAS PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO SEGÚN DIEGO DE SAGREDO
 "Medidas del romano" 1526

La nueva lectura recupera la relatividad implícita en el texto original: *...quisieron los antiguos...* y desliga la legitimidad de los órdenes, y por tanto de todo el sistema compositivo, de la propia naturaleza al romper la asumida relación mimética entre ambos. J. I. Linazasoro lo resume, y puntualiza su alcance, con estas palabras:

La cuestión que allí se suscitó no fue, pues, la de implantar unos nuevos preceptos o reglas, sino la de discutir acerca del carácter de los mismos, que tenderían así a perder su carácter dogmático y autoritario (y, por tanto, irracional) para reafirmar básicamente sus valores instrumentales. Es decir, que todos estaban de acuerdo en reconocer la utilidad de los principios y reglas heredados, pero no en la definición de su verdadera naturaleza.⁹

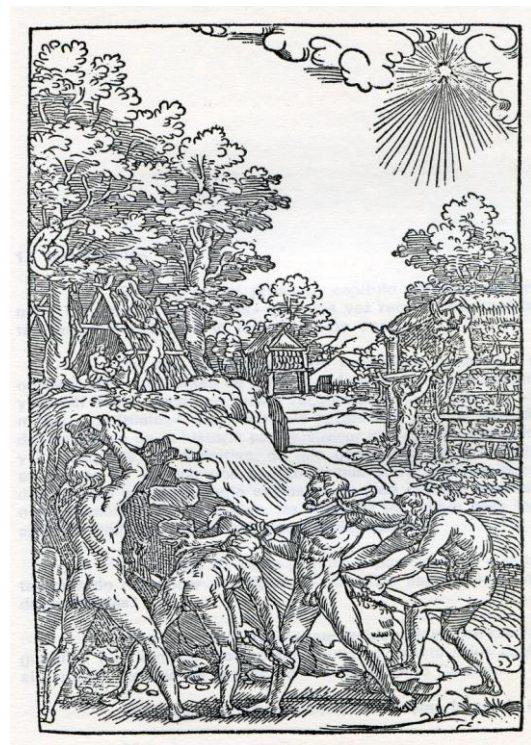
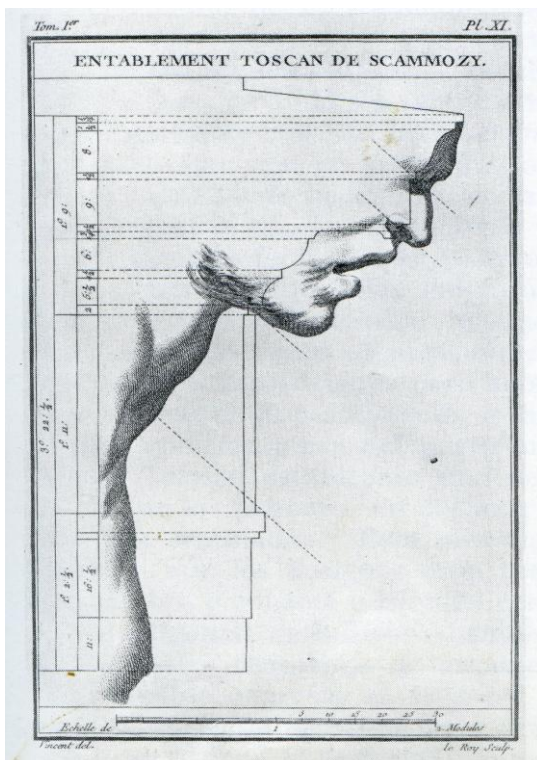
Aunque en principio no se dudara de los preceptos, se minaba su autoridad, que es el primer paso para sustituirlos: cuando el rey deja de serlo por la gracia de Dios, es cuestión de tiempo que desaparezca como tal.

Las reacciones a este intolerable atrevimiento, que en último término ponía en duda la belleza absoluta generada de forma "natural" por el clasicismo y defendía la arbitrariedad del gusto asumida por la costumbre, por la moda y por el hábito, provocaron una polémica que duró más de un siglo y en la que los dos bandos que inevitablemente se enfrentaron afilaron sus argumentos para defender las posturas ya

⁹ LINAZASORO, J. I. "El proyecto clásico en arquitectura"

definitivamente irreconciliables¹⁰. La historia la conoce como la “*Querelle des anciens et des modernes*” y tiene su origen en el ámbito de la literatura, pero termina afectando a todas las disciplinas artísticas.

Por parte de “*les anciens*”, abanderados inicialmente por François Blondel el grande, abuelo de J. F. Blondel, maestro de toda la generación de arquitectos revolucionarios, se elaboraron minuciosos y prolijos estudios de las proporciones de los órdenes en los que se pretendía demostrar su relación antropomórfica, lo que justificaba al pie de la letra el texto vitruviano; y se argumentaron mil versiones sobre el origen de la arquitectura en base a la cabaña primitiva y su “lógica” transformación en el templo clásico. Los dos grandes mitos que garantizaban la mimesis entre arquitectura y naturaleza, y que justificaban la vigencia y legitimidad de la belleza natural y universal que defendían, asociada por supuesto al sistema compositivo vigente, esencialmente barroco, como a su aparato formal grecorromano, a los que no estaban dispuestos a renunciar.



JUSTIFICACIÓN ANTROPOMÓRFICA DEL ENTABLAMENTO TOSCANO. VINCENZO SCAMOZZI

“*La idea de la arquitectura universal*”. 1615

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CABAÑA PRIMITIVA SEGÚN VITRUVIO

“*Los diez libros de arquitectura*” Vitruvius Teutsch.

¹⁰ En la *Querelle entre los antiguos y modernos*, que tuvo lugar en las Academias francesas a finales del siglo XVII y se aglutinó en torno a las figuras de F. Blondel y los hermanos Perrault, los enfrentamientos originaron una distinción entre las bellezas absolutas, naturales o universales y las bellezas relativas, arbitrarias o particulares, que se revelarían muy fructíferas en los debates modernos. Si las primeras agradaban siempre, con independencia del uso –esta era precisamente la premisa del **clasicismo normativo**–, las segundas placen en virtud de que nuestros ojos se acostumbran a ellas, en la “súbita revolución de la moda”, dependen del gusto de cada pueblo o época, son particulares en el espacio y relativas en el tiempo. –**futura hipótesis moderna**–.

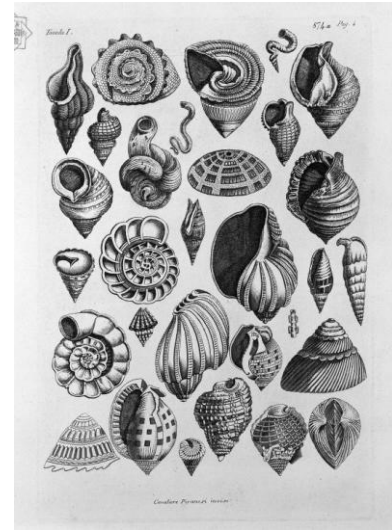
MARCHÁN FIZ, Simón. “*Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte*”. Capítulo de conclusiones: “*Las “Querellas” modernas y la extensión del arte*” Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. 25-11-2007 Pag. 139

“*Les modernes*”, por contra, amparados en la arbitrariedad del gusto abren la puerta a la revisión de los estilos y a su renovación formal. Inicialmente acuden a las fuentes de donde mana el clasicismo: primero al pasado Romano y al Griego primigenio, luego el ansia de llegar a los orígenes más remotos les conduce al Etrusco, al Egipcio y al Persa, de modo que se cierra el “*mare nostrum*”, el mundo conocido por la antigüedad; para terminar finalmente fascinados por el exotismo caleidoscópico de oriente.

La caja de Pandora del historicismo y por extensión natural la del pintoresquismo, se había abierto, lo que justificará también el recurso a otras referencias no vinculadas al origen del clasicismo, como las denostadas arquitecturas medievales: Gótico, Románico, Islámico etc., y también dará pie a la combinación de todas ellas, al gusto del arquitecto, que de este modo convierte su experiencia y criterio personal en regla.

El camino aperturista del historicismo inicial arranca en sus orígenes con el loable fin de refundar los principios de la arquitectura, de reconstruir la norma puesta en crisis, de volver a los orígenes para establecer de nuevo reglas universales; y termina en un irremediable eclecticismo que sustituye toda norma posible por el particular criterio del arquitecto, incluso a veces por el banal capricho del cliente, como garantía del nuevo concepto de belleza arquitectónica¹¹.

Los descubrimientos de los científicos, los viajes de los ilustrados, la curiosidad por el mundo desconocido y por la propia historia, que se empieza a desvelar desde este momento, unidos al afán enciclopedista y a la cultura libresca y dibujística que se generaliza a lo largo del siglo XVIII, ponen a disposición de los arquitectos ingentes repertorios formales, hasta entonces desconocidos, que vistos desde la recién estrenada relatividad del gusto ya pueden ser utilizados como materiales de proyecto.



G. B. PIRANESI. “TÁVOLA DE VASI ED CONCHIGLIE”. “VARI CAPITELLI”. “TAVOLA DI CONCHIGLIE”. “*Diverse maniere d’adornare i cammini*”, 1769 y “*Della magnificenza ed architettura de’ romani*”, 1761

¹¹ El hecho de que la arquitectura pintoresca, desde la casita suiza al castillo gótico, acabara ocupando un territorio más extenso que las corrientes arquitectónicas más medidas y positivas, hay que achacarlo más a los clientes que a los arquitectos. No creo necesario dar ejemplos de estas extravagancias que a finales del siglo XIX se convertirían en los blancos más vulnerables de la “segunda revolución”, la revolución que continuó la lucha de los modernistas del siglo XVIII y que anunció el advenimiento del XX.

El repertorio de formas no es sólo arquitectónico; los animales, los vegetales, los minerales, las fantasías, los íncubos, etc. se mezclan con las columnas y los pórticos en las abigarradas láminas de grabados, creando colecciones de “*capricci*” y “*grotteschi*” que se convierten en el caldo de cultivo de pintoresquismo más desinhibido.

Pero este proceso de disolución del clasicismo, de desnudamiento de la arquitectura de los ancestrales ropajes de vestal clásica, que es el que este capítulo pretende desentrañar, se produce más lentamente de lo que los condensados párrafos anteriores puedan sugerir; y dura mucho más tiempo que el del mismo eclecticismo. Al inicio del proceso sí podríamos ponerle una fecha aproximada en torno a la mitad del siglo XVI, pero el final no lo podríamos certificar con seguridad¹². Siempre nos queda el temor de que resurja de sus cenizas con el mismo objetivo universalizador y renovados ropajes.

Dado el acuerdo inicial en el mantenimiento de las reglas y estructuras compositivas tardobarrocas, la lenta y pesada evolución de las formas clásicas, después de abierta la crisis de identidad, apenas será perceptible, salvo para alguien tan perspicaz como Kaufmann que sabrá discernir la sutileza de los cambios: la pérdida de la esencial unidad de las partes, la conculcación de reglas tan respetadas como la simetría o la dominancia de la centralidad; y la discreta aparición de trasgresiones formales, de contaminaciones en el lenguaje, y de estilos advenedizos, pero alternativos, son identificados por el investigador vienés como síntomas inequívocos de la transformación. Los pone en evidencia, por ejemplo, en los pioneros ingleses R. Morris, J. Vanbrugh o N. Hawksmoor¹³, y en menor medida en los arquitectos franceses vinculados al rococó, cuyas realizaciones no llegaban, en opinión de Kaufmann, a transgredir la unidad de composición, sino sólo a darle una renovada apariencia¹⁴.

Quizá el hecho de que en Inglaterra no se creen academias como en Italia y en Francia ayude a entender que sea allí donde se identifiquen los primeros síntomas claros del cambio y donde se inicia la introducción de los nuevos estilos. Si bien es cierto que se hace primero a través de las *folies* de los jardines, donde su efecto está atenuado y

¹² Sin embargo, la disolución del clasicismo como estilo, que se extiende aproximadamente desde la *Querelle* hasta finales del siglo diecinueve, no implica su liquidación sin más, pues emergerá cual *Guadiana* que aparece y desaparece cuando menos se lo espera, como una experiencia de la historia desde su ausencia, que aflora subrepticia o abiertamente en episodios varios de la modernidad hasta el presente. De hecho, el saber que los principios clásicos son un mero capítulo en un marco histórico-artístico más amplio, se ve oscurecido por la proclividad a elevar cualquier nuevo principio, fruto de la historia, a una “naturalidad” que propende a universalizar sus convenciones, a un orden atemporal que acaba siendo sospechoso de mantener connivencias con la doctrina clasicista negada.

Sus síntomas se atisban en la articulación de un discurso o sistema vinculado de un modo u otro al logos, a la razón, que posibilitan un espacio permanente, aunque perfectible y adaptable, de relaciones de orden que vertebran unos saberes transmisibles como conocimientos objetivables.

MARCHÁN FIZ, Simón. “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”. Capítulo de conclusiones: “Las “*Querellas*” modernas y la extensión del arte” Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. 25-11-2007
Pag. 140

¹³ Morris, como Vanbrugh y Hawksmoor, personifica la tragedia de la arquitectura inglesa a comienzos de siglo XVIII. Todos estaban convencidos de la necesidad de reformar la arquitectura, y no sólo de modo superficial, es decir, no sólo introduciendo rasgos clásicos más correctos, o góticos, o exóticos, sino básicamente. Sin embargo, ni Vanbrugh, el gran constructor, ni Hawksmoor, el buscador imaginativo, ni Morris, el pensador solitario, fueron capaces de llevar las nuevas ideas hasta sus últimas consecuencias.

KAUFMANN, Emil. “La arquitectura de la Ilustración”

Pag. 28

¹⁴ “Los primeros modernos” de Joseph Rykwert recoge de manera exhaustiva todo los indicios de cambio que se producen en el periodo.

parece inicialmente inocuo, para luego penetrar “peligrosamente” en las arquitecturas de la ciudad¹⁵.

Son las academias las encargadas de establecer las normas y de fijar los principios que debe respetar la arquitectura, y de supervisar los encargos oficiales, los concursos o de conceder, en el caso de Francia, las becas de Roma que formarán a los futuros grandes arquitectos del país. Las academias son finalmente las que marcan la pauta y determinan el estilo del poder dominante que, como establece la tradición, es por lo general inmovilista y conservador. La estructura política y social inglesa también es sensiblemente diferente a la continental, con menos peso del poder absoluto y con una burguesía más emancipada y poderosa, lo que propiciará un menor control centralizado y estatalizado del quehacer de la arquitectura.

Pasará casi un siglo hasta que los pequeños cambios que señalara Kaufmann y desarrollara posteriormente Rykwert, apenas identificables pero ilustrativos de las tensiones que soportaba el sistema clasicista desde mediados del siglo XVI, unidos a las nuevas y rompedoras arquitecturas que, saltando la valla de los pintorescos jardines que las encerraban, se presentan ya en sociedad, se signifiquen como una abierta ruptura con el periodo anterior. Ruptura que inicialmente afectará a las formas, al estilo, a la apariencia en suma; pero que terminará por cuestionar la esencia misma de la arquitectura y su razón última socavando las bases del sistema y provocando, en feliz expresión de Simón Marchán, *la disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*.

Pero el gran revulsivo que provocará el verdadero y trascendente cambio se producirá sin embargo entre Italia y Francia a partir de la mitad del siglo XVIII y vendrá de la mano, no tanto de los propios arquitectos, que están demasiado atados por un sistema compositivo que no tiene por ahora una alternativa asumible, sino de los teóricos Carlo Lodoli y Marc-Antoine Laugier, que amparados en la razón, cuestionarán las bases del clasicismo desde su esencia. En este sentido se produce un curioso paralelismo con la inicial puesta en crisis a mediados del siglo anterior y que protagonizaran también dos personajes, Claude Perrault y Christopher Wren que, además de arquitectos, eran por encima de todo científicos¹⁶.

Cuestionan, critican y sancionan la falta de racionalidad de las arquitecturas de su tiempo, aunque sean incapaces de dar una respuesta práctica que adecue la forma de la arquitectura a los nuevos requerimientos impuestos por la razón.

¹⁵ *La fuerza subversiva de la licencia lingüística y de lo “irregular” no es demasiado peligrosa cuando se ejerce en la sublimidad del parque principesco (como en Kew o en Menars). Pero asusta cuando penetra en la ciudad y se ofrece al nuevo “público” de Citoyens.*

KAUFMANN, Emil. “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” Pag. 25-26

¹⁶ *Hacia la segunda mitad del siglo XVII, las investigaciones teóricas de Christopher Wren en Inglaterra y de Claude Perrault en Francia definen claramente lo que nosotros llamamos lo “arbitrario” del signo. Ambos participaron en sus respectivos países en la fundación de una Academia de las Ciencias; Wren; como físico y astrónomo, en la de la Royal Society y Claude Perrault, como anatomista, en la de la Académie des Sciences de París (fundada en 1666). Wren definió la customary beauty en el mismo momento que Perrault, oponiéndose a la teoría neoplatónica del orador Ouvrand, músico del rey en la Saint-Chapelle, autor de una Architecture harmonique, afirma, en el Vitruve y las Ordonnances, que los principios de analogía y antropometría pueden, todo lo más, servir para distinguir los tres órdenes arquitectónicos, pero de ninguna manera explicar sus reglas de proporciones.*

KAUFMANN, Emil. “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” Pag. 22

La crítica implacable de los “rigoristas” tendrá más éxito en Francia, a través de los escritos de M. A. Laugier, que en Italia, donde se origina¹⁷; y su primera consecuencia será un ataque furibundo a los excesos decorativos y formales del tardobarroco y del rococó. Se inicia como consecuencia de ella una etapa donde el purismo de las formas y la mesura en la decoración son la regla. Se apela a la “necesidad” como garante de belleza: sólo lo que es necesario es bello, lo demás es prescindible. En este sentido M. A. Laugier distinguirá los elementos esenciales de la arquitectura, los que se incorporan por la necesidad y los que se añaden por capricho.¹⁸.

La aplicación de la regla de la necesidad, es decir del funcionalismo de los elementos arquitectónicos, zanjó definitivamente la polémica relativa a la mimesis de la arquitectura y la naturaleza, al menos en el sentido formal vitruviano; y de paso acabó con la ya insostenible relación antropomórfica de los órdenes que justificaba sus proporciones¹⁹. La polémica derivó entonces hacia la interpretación de los elementos arquitectónicos a través de su función, como última justificación de su sentido. La columna es soporte y, por lo tanto, sólo si tiene carga es admisible; el frontón se explica como frente de la cubierta a dos aguas; y las cornisas son imprescindibles porque protegen los paramentos de las inclemencias atmosféricas... pero son inútiles y por lo tanto injustificables en el interior de los edificios. Sólo desde ese nuevo punto de vista tienen sentido los elementos arquitectónicos clásicos.

¹⁷ *Que nosotros sepamos, el punto de vista funcionalista fue por primera vez enunciado hacia 1750 por el teórico veneciano Carlo Lodoli y sus partidarios los “rigoristi”, que tan violentamente fueron repudiados por Gian-Battista Piranesi. Sin embargo parece que el concepto de arquitectura lógica atraía más a los franceses que a los italianos. (...) La primera consecuencia del nuevo punto de vista fue el ataque a la ornamentación, especialmente la decorativa más que la interpretativa. En cualquier caso tenía que ser aplicada con mayor restricción. Los españoles y los alemanes en particular fueron señalados como culpables de extravagancia y confusión.*

KAUFMANN, Emil. “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” Pag. 67

¹⁸ *Así evolucionó la naturaleza, siendo la imitación de su proceder lo que da origen al nacimiento del arte. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo a partir del cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura. Acercándonos, en la realización, a la simplicidad de este primer modelo, es como evitamos todos los defectos esenciales, como alcanzamos la verdadera perfección. Todos los maestros del arte están de acuerdo en que los troncos levantados perpendicularmente nos han hecho concebir las columnas. Las ramas horizontales que los coronan nos han hecho concebir los entablamentos y, por último, las inclinadas que forman el tejado nos han hecho concebir los frontones. Pero seamos cautelosos, jamás principio alguno fue más fecundo en consecuencias. Ahora ya es fácil distinguir las partes que entran esencialmente en la composición de un orden arquitectónico de las que se han introducido sólo por necesidad o de las que se han añadido únicamente por capricho. En las partes esenciales residen todas las bellezas; en las partes añadidas por capricho residen todos los defectos.*

LAUGIER, Marc-Antoine. “Essai sur l’Architecture” 1755. (Ensayo sobre la arquitectura). Traducido por Maysi Veuthey Martínez y Lilia Maure Rubio. Pag. 45

¹⁹ *Para verificar que los métodos de Palladio, Scamozzi y Vignola eran divergentes, Blondel dibujó perfiles humanos sobre “perfiles” arquitectónicos. El resultado nos trae al recuerdo el aforismo clásico: “El hombre es la medida de todas las cosas”. Sin embargo alguno de los pasajes de **L’Architecture française** que parecen estar de acuerdo con los “perfiles” tienen en realidad un significado absolutamente distinto. Gradualmente se fue dando cuenta que forzar los elementos arquitectónicos para conseguir formas orgánicas era usarlos de manera contraria a su propia naturaleza. Por algún tiempo participó de la creencia que todos los artistas habían sostenido desde el Renacimiento. (...) A pesar de sus “perfiles”, Blondel había abandonado completamente la concepción antropomórfica de la arquitectura. Desaprobaba el uso de “caryátides” y “persanes” como sustitutos de las columnas.*

KAUFMANN, Emil. “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” Pag. 65

Todo ello estaba de alguna manera escrito en el texto vitruviano, pero ahora se reinterpretaba incidiendo más en los aspectos funcionales que en los formales²⁰.

Realmente se trata de un primer acuerdo entre las formas heredadas y los nuevos requerimientos funcionales (*) para salvar el vocabulario clasicista y mantener su vigencia ante los ataques implacables de los rigoristas lodolianos²¹.

* (El concepto de función que se aplica en este apartado remite exclusivamente a los aspectos formales que atañen a la apariencia de la arquitectura. Se obvia todo lo relativo a la distribución y la organización de los espacios, vinculada a la *utilitas* vitruviana y al concepto moderno del funcionalismo, como queda indicado y argumentado en el inicio del texto)

Larvado en ese cambio epidérmico que supone inicialmente la simplificación de las formas y la eliminación de la decoración superflua, se gesta un nuevo concepto: la racionalidad, que deben cumplir todos los elementos arquitectónicos según su naturaleza y cometido²².

El principio de racionalidad englobaría de alguna manera los conceptos de naturalidad, simplicidad, veracidad y necesidad a los que aluden todos los críticos seguidores de C. Lodoli y M. A. Laugier y que en último término pretenden la refundación de la arquitectura desde un principio objetivo y universal de belleza²³.

²⁰ Como panacea contra estos y similares disparates (los excesos del barroco: cornisas excesivamente salientes, entablamentos rotos, estatuas en nichos, columnas encajonadas o enormes volutas) hizo su aparición lo "**natural**". Laugier todavía entendía "lo natural" como lo afín a la naturaleza, ignorando el gran descubrimiento de Lodoli, de que cada cosa tiene su intrínseca naturalidad.

Aunque Laugier estaba imbuido de los nuevos ideales arquitectónicos, no deseaba todavía la eliminación de las formas convencionales. Así pues, sucedió que en las últimas etapas del Barroco surgió una nueva teoría con respecto a las columnas, considerándolas desde un ángulo completamente nuevo y encontrando una nueva justificación para ellas. Cuando los arquitectos progresistas empezaron a favorecer las pilastras, Laugier realizó un último intento para salvar las columnas –el más noble de los elementos clásicos– del inminente cataclismo. Atribuía un gran mérito a la columna aislada, era "verdadera". Con su entablamento revelaba el significado real de las partes estructurales.

KAUFMANN, Emil. "Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu" Pag. 79

²¹ En este crucial momento, el formalismo tradicional llegó casi a no tener sentido. Pero los arquitectos revolucionarios no pensaban reemplazarlo por la utopía lodoliana de un funcionalismo puro; lo que ellos buscaban más que nada era la adecuación de la forma a las exigencias modernas"

KAUFMANN, Emil. "Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu" Pag. 71

²² Hacia la mitad del siglo XVIII, dice Kaufmann, surgió improvisadamente una nueva teoría, diametralmente opuesta a todas las precedentes... aquellas eran completamente formalistas, mientras que la nueva doctrina era estrictamente funcionalista.

Las contundentes afirmaciones del padre Lodoli, recogidas por Algarotti y Memmo, se enfrentan a los principios tradicionales de la composición arquitectónica con una falta de prejuicios admirable.

La arquitectura debe abandonar las convenciones y entonces llegará a ser una "**auténtica arquitectura, homogénea en materia, ingenua, sincera, fundada sobre la verdadera razón de las cosas, lo que hará que las fábricas se mantengan y conserven enteras como flor de larga y eterna juventud**" y, por tanto, "**nada ha de verse en una fábrica que no tenga su propia misión y que no sea parte integrante de la propia fábrica, ya que de lo necesario ha de resultar obligatoriamente el ornato**"

La sinceridad constructiva, la razón garantizada por el buen uso que de las fábricas se haga; la adecuación como norma frente a la convención lingüística a priori.

Las palabras de Lodoli son tan actuales que la satisfacción de los críticos e historiadores al poder exhibir tan legítimo precursor se comprende.

MONEO, Rafael. Prólogo a "La arquitectura de la ilustración" de Emil Kauffmann Pag. XVIII-XIX

²³ Su dogmática confianza provenía de la convicción de que había encontrado los verdaderos principios de la arquitectura. Creía que sólo una doctrina racional ayudaría a progresar al arte. Laugier fue uno de los primeros en poner en duda, en la era del "clasicismo" la autoridad de Vitruvio. Sostenía que el escritor romano se interesó demasiado en la práctica para investigar las verdaderas bases de la

El papel reconciliador y sincrético que representa I. Kant en filosofía, a través de su “*Crítica del juicio*”, respecto al racionalismo cartesiano y al empirismo inglés que le precedieron, podría ser similar, salvado las distancias, al que representa este concepto de racionalidad respecto a la nueva belleza objetiva que se pretende sacralizar como síntesis de la belleza natural heredada de la tradición y la belleza arbitraria puesta de manifiesto por C. Perrault.

arquitectura como arte. Laugier, por el contrario, buscaba el sólido e inmutable fundamento del cual podría surgir la arquitectura verdadera.
KAUFMANN, Emil. “*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*” Pag. 78

I.3 RUPTURA O TRANSICIÓN

Este cambio de enfoque, que la crisis produce a mediados del siglo XVIII, queda recogido en Francia por J. F. Blondel en sus *“Cours d'architecture civile”* (1771-1777), donde, como explica minuciosamente Kaufmann, el nieto de François Blondel el Grande, profesor de toda la generación de arquitectos revolucionarios franceses, manifiesta ser paulatinamente sensible a los nuevos planteamientos²⁴, que recoge en sus escritos y transmite a sus alumnos:

“Mi visión de J. F. Blondel como profesor progresista (escribe Kaufmann) no está basada sólo en muchas de sus declaraciones (...) sino que es corroborada por Pierre Patte, quien editó los cinco volúmenes póstumos del “Cours” de Blondel. Algunos cambios transitorios y menores habrían impulsado firmemente a Patte a decir:

Consiguió por medio de sus enseñanzas preparar la revolución que tuvo lugar en arquitectura, en los últimos veinte años. No debemos olvidar que le debemos esto.”²⁵

Entre los *cambios transitorios y menores* que refiere Pierre Patte ya se han indicado algunos de ellos en los párrafos anteriores: la purificación del lenguaje, exigida desde las furibundas críticas de los *“rigoristi”*, pero madura ya por el rápido desgaste del rococó y del resto de los episodios tardobarrocos europeos; la búsqueda de la claridad compositiva, como reacción cíclica a los excesos de los complejos esquemas desarrollados por la arquitectura áulica del Seiscientos, o la exigencia de funcionalidad en las formas y elementos arquitectónicos, sustitutiva de la legitimidad naturalista de los postulados clasicistas puestos en crisis.

Estos cambios que parece que afectarían sólo a la piel de la arquitectura, a su apariencia externa, y que poco a poco son asumidos hasta por los arquitectos más militantes entre *“les anciens”* como el propio J. F. Blondel, responderían en primera instancia a la aplicación de la recurrente frase que Tomasi de Lampedusa pone en boca del Príncipe de Salina, protagonista de *“Il Gattopardo”*: *“Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”*. Sin embargo, terminan por generar una transformación mucho más profunda, que Kaufmann ha definido como la primera revolución de la arquitectura, para diferenciarla del periodo moderno al que califica como la segunda

²⁴ El concepto de lo *“natural”* había adquirido un nuevo significado a finales del siglo XVIII. Dejó de significar la imitación de la naturaleza orgánica, para convertirse en la adaptación racional de las formas a su utilidad, y su conformidad al material. Este nuevo punto de vista está reflejado en un pasaje de *L'Architecture française* de Blondel que trata de la *“organización natural”* de la planta. Obviamente la planta natural no tiene nada que ver con un modelo tomado de la naturaleza; era la planta lógica o práctica, en oposición a aquella orgánica y ornamental del barroco. El mismo pensamiento funcional impulsó a Blondel a realizar estas observaciones sobre los frontones: sólo los triangulares eran legítimos, ya que seguían el perfil de la cubierta inclinada. Los frontones decorativos, excepto en algunos casos, debían evitarse. Observaciones como estas no son en ningún sentido casuales. El defensor de lo viejo había llegado a ser un apóstol de lo nuevo. Este cambio en su pensamiento es evidente sobre todo en su último *Cours*. De repente descubrió una falta de consistencia en las estructuras tradicionales y quiso restablecer *“La logique de l'Art... qu'il paroît important de rétablir”*; creía que un verdadero estilo revelaría el carácter individual de cada estructura.

KAUFMANN, Emil. *“Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu”*

Pag. 66

²⁵ KAUFMANN, Emil. *“Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu”*

Pag. 63

gran revolución, y que en esencia supone el nacimiento de la autonomía de la arquitectura, como analizaremos en los capítulos siguientes.

Veamos a continuación las diferentes alternativas de superación de la crisis abierta por la pérdida de *“la gracia de Dios”* del vitruvianismo cartesiano, ante las mutaciones que sufre el marco filosófico y científico, el político y social, y por supuesto, el técnico y artístico, en el siglo y medio que transcurre entre mediados del XVII y finales del XVIII, donde se produce una de las convulsiones más profundas que registra la historiografía europea.

El símil de la atormentada evolución política en Francia escenifica de manera bastante aproximada el atropellado y presuroso camino que realiza también la arquitectura en este revuelto siglo. En menos de cien años, Francia decapita el sacrosanto poder de la monarquía absoluta y se deslumbra con la luz cegadora de la razón. Pero al imponerla desde la revolución, el cruel espejismo termina como acabara Saturno, devorando a sus propios hijos. Recuperado el orden, sustitutivo del terror, a través del Consulado, la inercia arrolladora del propio poder engendra y alimenta el monstruo del imperio que, de nuevo, víctima de su megalomanía, se devora por segunda vez a sí mismo.

El final de la historia es tan triste como el de la propia arquitectura, la vuelta a la monarquía. Pero esta vez domesticada, constitucional y sometida a la burguesía, que desde su condición de “nuevo rico”, se representa eficazmente con el beauxartianismo, que, como la monarquía postnapoleónica, mantiene del clasicismo vitruviano sólo su carcasa, su decorado teatral, su parafernalia representativa, pero ya vacía de contenido y por supuesto, de futuro.

Conviene aclarar, sin embargo, que las diferentes actitudes y respuestas que se desarrollan en el marco de esta crisis de la arquitectura no lo hacen de forma lineal en el tiempo, como la historia de los cambios políticos. Ni siquiera independientes en su aplicación a las obras y a los proyectos dibujados. Como tampoco autónomas en su definición, sino interrelacionadas y solapadas entre ellas. De modo que, tanto en los escritos como en las propias obras de los protagonistas de este periodo, podemos encontrar rasgos distintivos de todas las tendencias mezclados entre sí y dispersos cronológicamente.

Esta compleja peculiaridad supone un reto a la hora de explicitarlas puesto que obliga a una individualización que no responde a la realidad. Un ejemplo clarificador de esta complejidad sería el intento de explicar de forma lineal y coherente, la obra y la posición teórica de G. B. Piranesi o de C. N. Ledoux, en la que seguramente confluyen, se entrelazan y se explicitan todos los argumentos y posturas del periodo.

Y sin embargo, parece obligado reconocerlas, analizarlas e identificarlas individualmente, puesto que todas estas tendencias constituyen el germen de la modernidad, y es en la modernidad desarrollada en el siglo XX, donde darán, por fin, sus frutos más maduros.

Hechas estas advertencias previas, podríamos empezar por una de las respuestas más conservadoras, intuitivas y directas a la crisis abierta, que podríamos resumir como la búsqueda de la renovada verdad en los orígenes del clasicismo. Desde esta postura, la pérdida de la credibilidad de la arquitectura clasicista vendría como consecuencia del alejamiento de las fuentes primigenias, luego, recurriendo a ellas de nuevo, recuperaríamos el hilo de la historia.

Las llamadas al conocimiento de los antiguos no son nuevas. Desde los inicios de la “*Querelle*” se apela al conocimiento directo de los monumentos romanos para corregir las desviaciones, los defectos y las extravagancias a las que el barroco había llevado al clasicismo, y a verificar “*in situ*” las proporciones reales de los órdenes y demás elementos compositivos, que sólo se conocían a través de la tratadística. En ese contexto se enmarca la fundación del Pensionado francés en Roma, creado por la Academia en 1663 para que los artistas estudiaran la antigüedad greco-romana y tuvieran un contacto directo con las obras originales. El arquitecto agraciado con el “*Grand Prix*” deberá dibujar los edificios y trasladar a Francia los levantamientos para que sirvan de modelo y de ejemplo de la correcta arquitectura.

De los viajeros-becarios en Roma, quizá el más influyente y sobre el que se apoya el cambio de sensibilidad que provoca la vuelta a los orígenes que nos ocupa, sea Jean Laurent Le Geay que obtiene el *Grand Prix* en 1732 aunque realiza el viaje a Italia entre 1737 y 1742. Su vuelta es celebrada como el inicio del cambio del barroco al neoclasicismo, “*la bella arquitectura*”, en Francia²⁶. Inaugura la etapa neoclásica francesa y será, con J. F. Blondel, el referente de toda la generación de arquitectos que protagonizará, aún a pesar de ambos, la gran revolución de la arquitectura.

Blondel, aunque representa inicialmente la facción más conservadora de la Academia, tradición que le venía de su abuelo François Blondel el Grande, también es sensible a las nuevas tendencias, como señala Patte²⁷. Como reconocido y admirado profesor de la generación de “*arquitectos revolucionarios*” franceses, según la feliz definición acuñada por Kaufmann, a la que pertenecen E. L. Boullée, J. N. Ledoux, P. L. Moureau, M. J. Peyre, Ch. de Wailly o el inclasificable J. J. Lequeu, no parece, sin embargo, que la máxima que repetía a sus alumnos: “**No olvidemos nunca imitar las obras maestras de nuestros grandes predecesores**”, haya sido seguida al pie de la letra por éstos.

El conocimiento científico de los hechos del pasado, que desbanca definitivamente los mitos y las leyendas en los que se basaba hasta entonces, y la práctica, ya sistemática, de la excavación y levantamiento de los monumentos de la antigüedad, asociada a él, son las herramientas en las que se apoya esta corriente. Y dan como resultado, por un lado, la aparición de la Historia y de la Arqueología, ya entendidas como conocimientos científicos, no exotéricos. Y por otro, una intensa actividad crítica que argumenta las bases y las razones de la belleza que transmiten, de la que nacerá, vinculada inicialmente al pensamiento alemán, la Estética.

Desde estas nuevas estructuras del conocimiento del pasado y siguiendo los también recién estrenados principios positivistas de la ciencia, surge inevitablemente la gran pregunta: ¿Cuáles son nuestros orígenes?, la arquitectura Greco-Romana dibujada y defendida por G. B. Piranesi o la primigenia Griega argumentada por J. J. Winckelmann

²⁶ Con motivo del retorno de Le Geay de Roma, Charles-Nicolas Cochin declaró que había comenzado una nueva época caracterizada por un mejor gusto”

KAUFMANN, Emil. “*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*” Pag. 81

²⁷ ...en su fase más barroca, la primera, llamó la atención hacia la importancia de estudiar las obras clásicas, mientras que en el último *Cours d'Architecture* –escrito en la época del supuesto creciente “clasicismo”– declaró que no tenía sentido levantar edificios a la manera de los antiguos. Estudiar su obra, indicaba, tenía que enseñar a pensar, pero no en la misma dirección en que ellos pensaban.

KAUFMANN, Emil “*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*” Pag. 61

y revelada por J. Stuart y N. Revett desde Inglaterra y por J. D. Le Roy desde Francia²⁸. La sorprendente respuesta que da Novalis en 1798 a este dilema nos presenta el camino que seguirán las pesquisas historicistas:

*“Uno se equivoca cuando cree que existen los antiguos. Sólo ahora comienza a surgir la antigüedad. Lo hace bajo la mirada y el alma del artista”*²⁹

Esta clarividente afirmación deja en segundo plano la batalla por la vinculación de los orígenes de la arquitectura a los estilos históricos, que el progresivo conocimiento de otras culturas más arcaicas como la etrusca, la fenicia, la egipcia o la persa habían devaluado y convertido en estéril, pero apela a la renovación de los principios universales de la belleza a través de las obras de los artistas actuales³⁰. Se justifican de esta manera los revivalismos de la Roma de Augusto, de la Atenas de Pericles o del arcaico *Paestum*, convertido en lugar de peregrinación obligada; pero no por lo que tienen de mimesis con la antigüedad, sino porque transmiten un renovado concepto de belleza, cuya aceptación se pretende de nuevo universal³¹. El vacío creado por la “*Querelle*” estaba de nuevo ocupándose, aunque como a continuación veremos, será un nuevo espejismo.

Los viajes de los diletantes y las pesquisas de los eruditos, no sólo descubren e ilustran las culturas clásicas sino otras más antiguas en el tiempo, o más lejanas en el espacio, como el mundo medieval europeo, el islámico o el exótico oriente que se cuele discretamente a través de los jardines pintorescos ingleses. Las nuevas imágenes, las fascinantes y atractivas formas, amparadas en la asumida arbitrariedad del gusto, terminan por desestabilizar definitivamente la hegemonía de lo clásico como paradigma de belleza³². El historicismo y, casi en paralelo, su variante más rabiosamente libertaria,

²⁸ A mediados del siglo XVIII la *Society of Dilettanti* de Londres encarga a James Stuart y Nicholas Revett que midieran y dibujaran los edificios y las esculturas de Atenas, como resultado de ello, en 1762, se publicó el primer volumen de “*The Antiquities of Athens*”.

En 1758 J.D. Le Roy publica “*Les Ruines des plus Meaux monuments de la Grèce*”

²⁹ NOVALIS: *Schriften*. Darmstadt. 1965. Vol. II, Pag. 640. Citado por MARCHÁN FIZ, Simón en “*La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*” Pag. 21

³⁰ ...es intrigante que, si bien lo antiguo se desprendía de una revisión de la Antigüedad, era considerado y ofertado al mismo tiempo como un valor a realizar, a encarnarse en una “*Antigüedad como futuro*.”

MARCHÁN FIZ, Simón. “*La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*” Pag. 32

³¹ Un tópico bien arraigado desde la Antigüedad que, en virtud de su coloración ontológica, si es que no metafísica, reitera la identificación de lo clásico con la **belleza** como un fenómeno objetivo que tanto puede remitir al canon del cuerpo humano y las concepciones pitagórico-platónicas del número y de las proporciones ideales: armónicas, divinas, aritméticas o musicales, como a la señalada metáfora aristotélico-renacentista del organismo; a la “*mathesis universalis*” cartesiana y lo bello esencial de la “*edad clásica francesa*” como a la belleza ideal de la perfección neoclasicista y la regularidad “*iluminista*” o “*gestáltica*” moderna.

MARCHÁN FIZ, Simón. “*La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*” Pag. 38

³² El reto subversivo que lanzaba la *Querelle* era el siguiente: ¿qué significa el desplazamiento del **ordo naturalis** que destilaba la belleza absoluta y universal por el **ordo artificialis** de las bellezas arbitrarias y particulares? Precisamente, sembraba las semillas de la hipótesis moderna sobre el relativismo espacio-temporal de la belleza y la arbitrariedad y el convencionalismo de las artes, los cuales incoan un lento desplazamiento de lo **clásico-normativo** a lo **clásico-histórico**. En esta transición lo normativo es paulatinamente bañado por la temporalidad y el clasicismo competirá como una “*manera*” más de la futura historia universal cosmopolita. No en vano, a medida que, gracias a la arqueología, los viajes y la historia del arte, las aportaciones de otros pueblos lejanos eran incorporadas al acervo cultural de occidente, salían a la luz los primeros síntomas de la **disolución historicista**, mientras que en la arbitrariedad lingüística fermentaba la **fragmentación ecléctica**, antesala de la actual **diseminación artística**. La *Querelle* no sólo captaba el sentir de unas artes en transformación, sino que, en virtud de

el pintoresquismo, arraigan como frutos maduros del subjetivismo del gusto y del individualismo de artistas y clientes, pero comparten el tiempo y el espacio con el Neoclasicismo, dominante en las estructuras del poder, que se aferran ciegamente a la unidad del estilo como garante de su propia legitimidad.

De nuevo el paralelismo socio-político nos diferencia las actitudes generalizadas en Francia y en Inglaterra. En Francia domina la matriz neoclásica vinculada también a las ansias de regeneración y purificación política que, de alguna manera, se ven retratadas formal y simbólicamente en la Grecia clásica o en la Roma de los césares. Para comprender el clima político en que se enmarca esta tendencia basta recordar la obra de Jacques-Louis David “*El juramento de los Horacios*” pintada en 1784, justo antes de la revolución, o reparar en que Napoleón elige para recrear arquitectónicamente sus logros políticos a CH. Percier y P. F. L. Fontaine que completaron su formación en Roma, pero son alumnos de J. D. Le Roy, cuyo principal legado es el levantamiento de las ruinas de la Acrópolis Ateniense.

Sin embargo en Inglaterra, donde la revolución política colectiva ya se había realizado hacía más de un siglo (Carlos I es decapitado en 1649) y la sociedad está a la búsqueda de las libertades individuales, arraiga profundamente el eclecticismo pintoresco, de matriz mucho menos vinculada al poder e inequívocamente personalista. Aunque las contaminaciones entre ambas posturas, rastreables en casi todos los arquitectos del periodo, serán la tónica dominante.

Si le pusiéramos nombre a esta dualidad, que se produce realmente al margen de la ubicación geográfica, aunque evolucione de manera diferencial en cada país de Europa, diríamos, simplificando, que las pretensiones de J. J. Winckelmann de acuñar un renovado concepto de belleza objetiva y universal sobre las ruinas del pasado helenístico³³ se enfrentan a la belleza subjetiva, al relativismo espacio-temporal de los estilos históricos y a la voluntad creadora e inventiva de G. B. Piranesi.

*que incidía sobre ellas como un modo de entender la historia, legitimaba auroralmente la **construcción de lo moderno**.*

MARCHÁN FIZ, Simón. “*Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte*”. Capítulo de conclusiones: “*Las “Querellas” modernas y la extensión del arte*” Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. 25-11-2007
Pag 140

³³ El énfasis en la época posterior a Pericles apareció en el más famoso de todos los libros sobre arqueología clásica publicado durante este periodo, la “*Historia del Arte en la Antigüedad*”, de J. J. Winckelmann, que apareció en 1764. Winckelmann, que fue discípulo de A. G. Baumgarten, fundador del término “*estética*” visitó Pestum poco después de 1774, y publicó un ensayo sobre arquitectura griega con la ayuda de Clériseau en 1760 (incluyendo una descripción de los templos de Grigenti, que sólo conocía por las descripciones de Robert Milne). Sin embargo su verdadero interés se concentraba en el análisis crítico de las esculturas. Ésta era la base de su famoso libro y de su opúsculo anterior sobre la imitación de la pintura y esculturas griegas, “*Painting and Sculpture*”, publicado en 1775. La influencia de estas obras sobre la arquitectura estriba en la consideración, como los griegos, de que la arquitectura es una forma de escultura, y en la convicción de que una teoría única debería explicar todas las artes.

En su actitud con respecto a la historia del arte, Winckelmann no difería radicalmente de sus predecesores, ya que consideraba, como Vasari, que el objeto de los estudios históricos era retornar a los orígenes del arte, siguiendo su progreso y sus cambios hasta llegar a la época de su perfección, considernado que el método científico es el que permite identificar dicha época. En vez de considerar la historia del arte simplemente como una miscelánea anecdótica y biográfica, centraba su estudio en la evolución estilística de las obras de arte.(...)

Fue la precisión científica con la que Winckelmann identificó la belleza perfecta, la que atrajo a sus compatriotas, y lo que hizo que Goethe abandonase lo gótico por lo griego, como símbolo apropiado para una edad de oro teutónica.

COLLINS, Peter. “*Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950*” Pag. 81-82

O dicho con palabras de Kaufmann: “dos polos de la dialéctica trágica personificada por los dos interlocutores del **Parere** de Piranesi”³⁴.

Del mismo modo que a la lógica racional colectiva se opone el sentimiento y la emoción individual, al Neoclasicismo se opone el Romanticismo que emerge en paralelo a él. Son las dos caras de la misma moneda que termina por llamarse Clasicismo romántico en un significativo intento de unificar las dos tendencias radicalmente opuestas en sus inicios.

Este primer análisis que divide el conjunto de las alternativas en dos mundos opuestos no es más que una simplificación práctica que intenta clarificar un panorama especialmente complejo que engloba las múltiples y variadas respuestas que se dan a la crisis y los diversos vectores que orientan estas vías de escape. A esta complejidad de partida habría que sumar el problema de que identificar y caracterizar las alternativas se hace casi un imposible, desde el momento en que tampoco la producción individualizada de los diferentes actores, de los arquitectos, se identifica unilateralmente con tendencias concretas, sino que en un mismo arquitecto, incluso en una misma obra, podemos distinguir mezclados diferentes rasgos y aspectos, en muchos casos contradictorios. En este sentido, por ejemplo, la obra radicalmente clasicista y ortodoxa de E. L. Boullée presenta rasgos inequívocamente románticos en su anhelo de alcanzar “*lo sublime*”; del mismo modo que la de J. N. Ledoux barre, indistintamente, casi todos estilos y tendencias del periodo, incluso inventa uno propio. Por no hablar de la imposibilidad de encasillar a G. B. Piranesi, J. J. Lequeu o a J. Soane en una categoría específica.

³⁴ “Lo arbitrario de las reglas arquitectónicas de Perrault suscitará dos familias de respuestas. La primera, la de Jacques-François Blondel. Boullée –como lo atestigua la **Architecture: Essai sur l’Art-** o Antoine-Laurent Vaudoyer, es conservadora o “restauradora”: devolver la dimensión simbólica al signo arquitectónico. Esto lleva al simbolismo, o mejor dicho al alegorismo, laico y “funcional” (por referencia a la función institucional y social del edificio), que caracteriza la obra de un Ledoux o de un Dance el joven; pero también al “ideologismo” de un Boullée, cuya obra dibujada tiende a la exaltación de los valores de una sociedad en la que la permanencia de las instituciones debe ser confirmada incesantemente por su representación “*parlante*”. De esta utopía logocéntrica, donde lo discursivo tiende a superponerse a lo representado y a lo figurado, no subsistirá más que la definición del concepto de “carácter”, concepto que hará furor en la teoría de las *Beaux Arts*”.

La segunda respuesta, que acepta la problematización de la paradoja de Perrault, opone violentamente el rigorismo censor de cualquier diferencia al deseo de libertad (la libertad del poder de la imaginación): dos polos de la dialéctica trágica personificada por los dos interlocutores del **Parere** de Piranesi. La arquitectura, para reinventar sus propias bases, debe fundir en uno, dos niveles contradictorios de investigaciones: por un lado, las que tienden, apoyándose en un retorno a las fuentes históricas, a asociar la arqueología y el proyecto; por otro, las que tratan de abolir cualquier recurso extraño de la tradición, estableciendo una “*tábula rasa*” sobre la cual, volviendo a las “fuentes primitivas” y naturales del conocimiento (las de la geometría están ya en la naturaleza), tendrá que reconstruirse. Esta contradicción dialéctica -aparentemente irresoluble- entre historicismo y primitivismo replantea en parte aquella que oponía lo “irregular”-desde las “*fabriques*” pintorescas y sublimes hasta el “*mauvais gout*” de Lequeu- a lo “regular”-de Boullée a Durand-. Encerrarse en el orden clásico volverá cada vez más difícil el control de la nueva “libertad”, ese repentino desenfreno de los sentidos que la crítica, en el siglo XVIII, condena pero debe también sufrir, ese “*despotisme du génie et de l’imagination*”. La fuerza subversiva de la licencia lingüística y de lo “irregular” no es demasiado peligrosa cuando se ejerce en la sublimidad del parque principesco (como en Kew o en Menars). Pero asusta cuando penetra en la ciudad y se ofrece al nuevo “público” de *Citoyens*. A pesar de la transformación de la teoría estética (que con la invención de la categoría de lo Sublime tiende a controlar lo incontrolable, es decir, la subjetividad), el cuadro general del orden clásico se descompone.

TEYSSOT, Georges. Prólogo a “*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*” de E. Kaufmann
Pag. 25-26

Pero el objetivo de este estudio no es reescribir la historia del periodo sino poner en evidencia la pérdida de los valores del clasicismo como garante de objetividad y sobre todo, desvelar los primeros pasos que se dan para su sustitución por otros alternativos que serán con el correr del tiempo los que cimentarán los postulados de la modernidad.

Con este fin, se analiza uno de los vectores más significativos del cambio como es la búsqueda de los orígenes de la arquitectura, que da sentido al historicismo y a su natural evolución hacia el pintoresquismo y posteriormente al eclecticismo. Y cuyo correlato final degenera en el subjetivismo personalista y su inevitable tendencia hacia el surrealismo, que constituye el envés inseparable de la modernidad. El representante más genuino de esta deriva final podría ser J. J. Lequeu.

Se indaga, así mismo, en la obra de algunos de los más significados protagonistas del periodo, con el objetivo de leer entre líneas los sutiles y a veces inconscientes pálpitos del cambio que esconden sus planteamientos.

La tríada E. L. Boullée, J. J. Ledoux y G. B. Piranesi, es la elegida para rastrear los antecedentes ilustrados del cambio, que, aunque se produce realmente en el siglo XIX y se plasman en obras reales en el XX, ya muestra en el siglo de las luces no sólo la consciencia de que acaba un periodo, que se entierra toda una época, sino las primeras pistas sobre cuales van a ser las claves del que le va a suceder, de la naciente modernidad.

E. L. Boullée representa la incansable voluntad de encontrar los verdaderos principios de la arquitectura como arte. Voluntad que sigue muy vigente en la esencia del Movimiento Moderno y en especial en la teoría neoplasticista, que vuelve de nuevo la mirada a la naturaleza como único referente y a la geometría como su expresión más racional.

Esta renovada vocación de establecer las bases de una arquitectura como sistema objetivable y basado, de una u otra manera, en lo natural, tiene su colofón en la obra y el pensamiento de Mies, como veremos en el capítulo final, quien las desarrolla hasta sus últimas consecuencias.

Del mismo modo que la obra de C. N. Ledoux, como ya profetizara el propio Kaufmann en su ensayo "*De Ledoux a Le Corbusier*" publicada en 1933, tendría su paralelismo en la búsqueda de un estilo propio nacido de la necesidad y de la conveniencia, y que inevitablemente pasa por calibrar la tensión entre el purismo y la objetividad inherentes al racionalismo funcionalista.

Frente a ellas, descubriremos que el aparente romanticismo exaltado e individualista que encarna G. B. Piranesi, cuya obra desborda cualquier marco generalista de referencia, esconde cifrado en sus grabados el germen del racionalismo constructivo más radical.

En los capítulos que siguen constataremos ese trasvase de valores que supone el periodo iluminista, paseando por los jardines pintorescos y de la mano de estos tres significados y contrapuestos representantes.

CAPÍTULO II

BOULLÉE: LA INVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA REVOLUCIONARIA

II.1 LA NATURALEZA COMO EMOCIÓN, LA ARQUITECTURA COMO POESÍA

II.2 NATURALEZA, GEOMETRÍA Y EXTRAÑAMIENTO

II.3 EL LENGUAJE CLÁSICO ENMUDECE PARA QUE SE ESCUCHE A LA ARQUITECTURA

II.4 BOULLÉ SUBLIME

II.5 EPITAFIO

II.1 LA NATURALEZA COMO EMOCIÓN, LA ARQUITECTURA COMO POESÍA

*Lo arbitrario de las reglas arquitectónicas de Perrault suscitará dos familias de respuestas. La primera, la de Jacques-François Blondel, Boullée –como lo atestigua la **Architecture: Essai sur l’Art-**, Sobre, Antoine-Laurent Vaudoyer, es conservadora o “restauradora”: devolver la dimensión simbólica al signo arquitectónico. Esto lleva al simbolismo, o mejor dicho al alegorismo, laico y “funcional” (por referencia a la función institucional y social del edificio), que caracteriza la obra de un Ledoux o de un Dance el joven; pero también al “ideologismo” de un Boullée, cuya obra dibujada tiende a la exaltación de los valores de una sociedad en la que la permanencia de las instituciones debe ser confirmada incesantemente por su representación “parlante”. De esta utopía logocéntrica, donde lo discursivo tiende a superponerse a lo representado y a lo figurado, no subsistirá más que la definición del concepto de “carácter”, concepto que hará furor en la teoría de las *Beaux Arts*”¹*

Jacques François Blondel representa el gozne sobre el que gira el grupo heredero de “*les anciens*” de la vieja “*Querelle*” que capitaneara su abuelo François Blondel el Grande. Es a través de él, y sobre todo de las enseñanzas que imparte en su prestigiosa escuela de arquitectura, desde donde se inicia el proceso refundacional de la arquitectura que pretende reescribir las relaciones entre naturaleza y arquitectura, rotas en el periodo anterior². El objetivo último, aunque no se explicita como tal, es salvar el lenguaje clásico, en el que todavía se cree ciegamente, reafirmar su capacidad de representación de la naturaleza y recuperar las garantías perdidas. O dicho con las ya apuntadas palabras de Teyssot: “*devolver la dimensión simbólica al signo arquitectónico*”.

En todo momento la arquitectura ha pretendido, de alguna manera, ampararse en la naturaleza para justificarse. La naturaleza es nuestro único referente posible y tratar de imitarla, de un modo u otro, ha sido un objetivo constante a través de toda la historia de las teorías arquitectónicas. Partiendo de esta condición, se entiende también, que si varía nuestra interpretación de la naturaleza y nuestra visión sobre su conocimiento, también lo hagan las relaciones que la arquitectura mantiene con ella.

Desde este atávico paralelismo, por tanto, las diferentes teorías y argumentaciones que explicitan y justifican esta vinculación, se han adaptado sistemáticamente al marco genérico de pensamiento imperante y han corrido parejas a él. En esta ocasión y teniendo a Boullée como protagonista incuestionable veremos como de nuevo el recurrente mecanismo se reproduce.

¹ TEYSSOT, Georges. Prólogo a “*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*” de E. Kaufmann Pag. 25-26

² Muchas de las realizaciones de Boullée y Ledoux parecen estar separadas de las de Blondel por siglos más que por una generación. Pero leyendo sus respectivos textos no puede existir dudas de que las semillas del pensamiento revolucionario de aquellos arquitectos (discípulos directos del maestro) fue plantada en la escuela de Blondel.

KAUFMANN, Emil. “*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*” Pag. 62

En la Francia de mediados del siglo XVIII, los nuevos planteamientos filosóficos pasan por la introducción del empirismo liberal de J. Locke que se opone al cartesianismo imperante. Será el abate E. B. de Condillac, primo de J. Le Rond D'Alembert y amigo personal de J. J. Rousseau, Voltaire y Bernard Le Bovier de Fontenelle, el encargado de esta misión introductoria. Pero E. B. de Condillac no se limitará a divulgar el empirismo en Francia, sino que elaborará su propia teoría, el “*Sensualismo*”, que sólo reconoce las sensaciones como fuente de conocimiento, negando la existencia de la “reflexión” como conocimiento autónomo.

Para Condillac, abate de Mureau, la reflexión no es más que el resultado de la transformación en nuestra mente de emociones previas, por lo que concluye que las sensaciones que percibimos a través de los sentidos son la única fuente de valoración de la naturaleza, de modo que es a través de estas percepciones como podremos discernir unas formas de otras. Las que nos producen placer y las que nos resultan desagradables³.

Este nuevo punto de vista sobre la naturaleza servirá de base para la elaboración de una renovada relación con la arquitectura⁴. Ya no se tratará de copiar los elementos naturales en los edificios, como se había hecho hasta ahora, sino de conseguir transmitir con ellos las sensaciones, y por tanto las emociones, que nos produce la naturaleza. Y éstas serán analizadas y diseccionadas científicamente para buscar su origen y la razón que las produce. En esta línea de pensamiento, la “*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*” que Edmund Burke publica en 1757 es quizá, la obra más divulgada, representativa e influyente de esa obsesión por la búsqueda de los principios científicos de las emociones.

Se trata de una de esas pesquisas, mitad filosófica mitad científica, que proliferan a lo largo de todo el siglo y persiguen deslindar el escurridizo mundo de las sensaciones y por tanto de los sentimientos, profundizando en sus extremos. Conceptos como la propia belleza, la idea de lo sublime, la grandiosidad o la influencia de la luz en el significado de los edificios, son analizados y diseccionados por E. Burke en sus indagaciones y su categorización como representativos de la nueva visión sobre la realidad se convierte en el referente sobre al cual renovar el desgastado contrato entre arquitectura y naturaleza, con el fin de actualizar su vigencia.

Si, como hemos visto, J. F. Blondel había certificado el acta de defunción del antiguo contrato entre arquitectura y naturaleza, que ratificaba la universalidad y objetividad de la belleza asociada al canon clásico, serán sus alumnos, y en particular Boullée, los

³ Condillac abría camino al explicar el alcance de las sensaciones en el conocimiento humano, su influencia en el mismo, y determinaba la importancia que adquiere el elemento más simple en cuanto elemento perfecto. Es asumiendo esta idea del cuerpo puro, del elemento perfecto, cuando Boullée entiende que la gran lección que ofrece Newton es la del hombre que **aprendió el arte de razonar a partir de una comparación**. Con estos dos soportes sintetiza aquella búsqueda que giraba en torno a la naturaleza y entiende que el lenguaje no depende ya de la norma sino del proceso de análisis de las ideas.

SAMBRICIO, Carlos. Prólogo a “*Arquitectura. Ensayo sobre el arte*” E. L. Boullée Pag. 16

⁴ El mismo Buffon (autor con Linneo de los primeros intentos de clasificación de las especies en torno a 1750), en su discurso sobre el “estilo” en la Academia Francesa (1753) fue quizás el primero en insinuar una analogía biológica cuando observó que “**el pensamiento humano no puede crear nada; únicamente produce después de haber sido fertilizado por la experiencia y la meditación: sus percepciones son los gérmenes de sus productos**”.

COLLINS, Peter. “*Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950*” Pag. 153

encargados de renovarlo en base a los términos que exige el nuevo marco científico-filosófico⁵.

Y señalo especialmente a Etienne-Louis Boullée, porque será el único de los “arquitectos revolucionarios” que, contrariamente a esta definición de Kaufmann, establecerá un corpus teórico, un verdadero tratado de arquitectura con voluntad de universalidad y de verdad absoluta, como lo fuera el que pretende sustituir.

Esta es la gran batalla que se propone Boullée: devolverle a la arquitectura la categoría de arte. Pero no del arte de construir, definición que considera errónea:

“Qué es la Arquitectura? ¿Debería acaso definirla, como Vitruvio, como el arte de construir? No. Esa definición conlleva un error terrible. Vitruvio confunde el efecto con la causa.

Hay que concebir para poder obrar. Nuestros primeros padres no construyeron sus cabañas sino después de haber concebido su imagen. Esta creación que constituye la arquitectura es una producción del espíritu por medio de la cual podemos definir el arte de producir y de llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir no es pues más que un arte secundario que me parece conveniente definir como la parte científica de la arquitectura”⁶

Esta postura radicalmente idealista parece que dejara completamente de lado todo el debate abierto por C. Lodoli y por M. A. Laugier en torno a la racionalidad, la necesidad y la funcionalidad; sin embargo, esto no es del todo cierto. En sus obras, pero sobre todo en sus proyectos dibujados, se aprecia cómo las enseñanzas de su maestro J. F. Blondel, que paulatinamente se fue sensibilizando con estas nuevas ideas, están muy presentes. Y están ya tan asumidas que no se discuten, que no son objeto de reflexión en su tratado porque pertenecen a un “arte secundario”, a la “parte científica de la arquitectura”.

Como no se discute en el “Essai” el uso del lenguaje clasicista. Ambos temas, caballo de batalla del periodo precedente, no son el problema para E. L. Boullée, que utilizará los órdenes clásicos con la misma naturalidad, no exenta de racionalidad, adecuación y precisión, con el que un poeta utilizaría la lengua materna, no como un fin en sí mismo, sino como el medio a través del cual producir las emociones más sublimes y los sentimientos más profundos, objetivo último de la arquitectura como arte, como poesía:

“Nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser, de alguna manera, poemas”⁷

Este símil con la literatura no es, por otro lado, ni ingenuo ni casual, ya que la influencia de las nuevas teorías sobre las emociones y el sentimiento se produce primero a través del análisis de la poesía, para luego contaminar al resto de las disciplinas artísticas. Collins plantea, en este sentido, que la relación entre arquitectura y lenguaje se basa en la condición funcional y emocional de ambos, lo que no ocurre con la biología o con la mecánica⁸. El movimiento “*Sturm und Drang*” (Tormenta y pasión), que preludeó en la

⁵ La transposición de esas ideas a teoría arquitectónica probablemente no se debe al propio Boullée. Pues su “Essai” fue precedido por el de Le Camus de Mézières “*Le génie de l’architecture, ou l’analigie de cet art avec nos sensations*”, publicado en 1780”

MIDDLETON, Robin, Watkin, Davis. “*Historia universal de la arquitectura*” Tomo “Arquitectura Moderna” Pag.186

⁶ BOULLÉE, Étienne Louis “*Arquitectura. Ensayo sobre el arte*” Pag 41-42

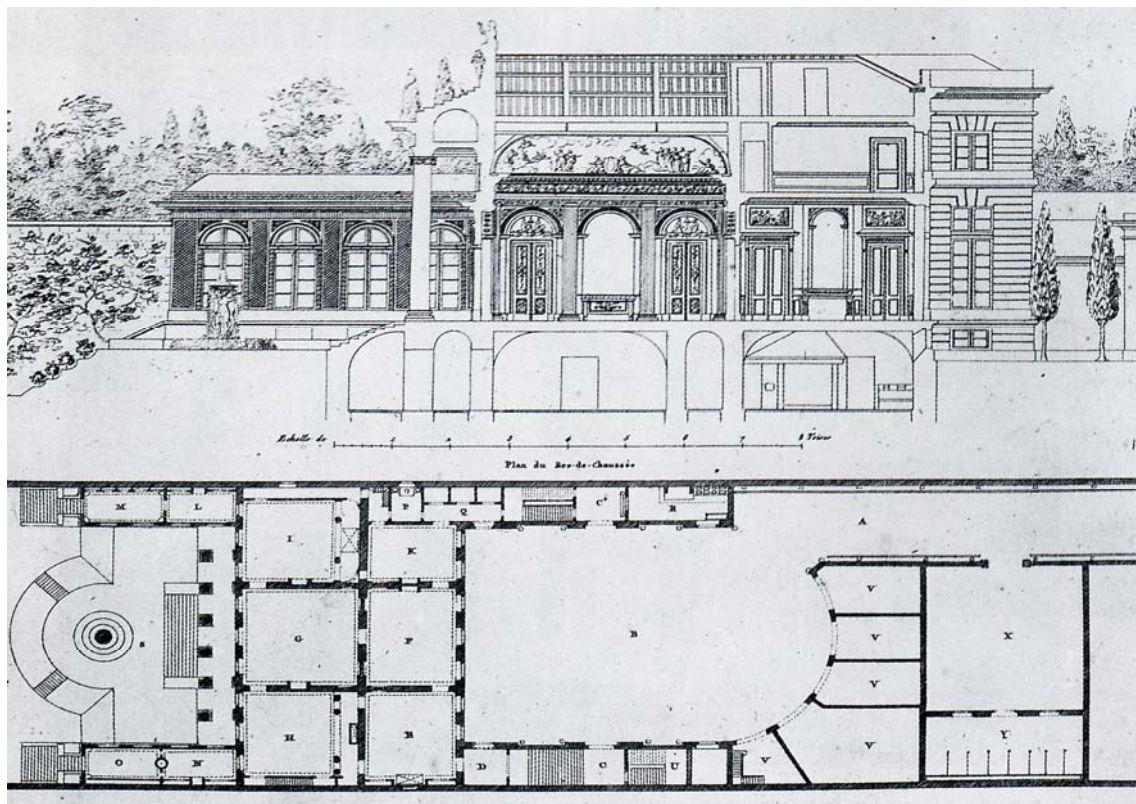
⁷ BOULLÉE, Étienne Louis “*Arquitectura. Ensayo sobre el arte*” Pag 40

⁸ COLLINS, Peter. “*Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1959*” Pag. 177

segunda mitad del siglo XVIII el desarrollo pleno del Romanticismo, será una de las puntas de lanza de este cambio de sensibilidad y como consecuencia de ello, de la oposición a la reglamentación neoclasicista.

Constatamos como la historia se repite, si recordamos que la “*Querelle*” se inicia, de igual modo, como una disputa literaria encabezada por Charles Perrault, hermano del arquitecto, para convertirse finalmente en una crisis generalizada de toda la estructura del pensamiento artístico preexistente. Se comprende que la literatura haya sido la pionera en los cambios estéticos si evaluamos, por ejemplo, los medios que requiere la producción de un poema y los que hay que poner en movimiento para la construcción de un edificio. Y se explica también, desde este análisis comparativo, que las teorías evolucionen más rápido que las propias obras, lastradas por la tendencia al inmovilismo de los procesos constructivos y el tradicional conservadurismo de los clientes.

El desarrollo profesional de Boullée sigue también esa pauta, digamos desacompanada, entre teoría y práctica, que caracteriza la obra de casi todos los arquitectos renovadores. El caso de Mies van der Rohe también es paradigmático en este sentido. Durante los primeros treinta años de ejercicio de la profesión, entre 1752 fecha de su primera obra datada y 1778, cuando es nombrado inspector general de los edificios del *Hôtel Royal des Invalides*, realiza viviendas para la burguesía parisina e intervenciones en edificios existentes: iglesias, castillos, residencias nobiliarias, etc. siguiendo el estilo tardobarroco depurado imperante y desarrollando un incipiente funcionalismo en la organización espacial, fruto de las críticas rigoristas de M. A. Laugier transmitidas por su maestro J. F. Blondel.



HÔTEL DE BRUNOY. SECCIÓN Y PLANTA. E. L. BOULLÉE. 1774

Collins dedica todo un capítulo “*La analogía lingüística*” a estudiar los orígenes de esta relación que se inician con la “*Querelle*” en el siglo XVII, donde ya los identifica en el prologo de Perrault a su traducción del Vitruvio de 1685.

Es a partir del importante nombramiento como responsable de la gran fábrica de los Inválidos, cuando Boullée abandona el ejercicio de la actividad profesional en el ámbito privado para dedicarse exclusivamente a la obra pública, pero con tan poco éxito que la práctica totalidad de sus proyectos para instituciones del estado se quedarán en el papel. Será en esta segunda y última etapa de su carrera cuando pueda poner en práctica, aunque sólo desde el dibujo, las ideas que recoge finalmente el tratado y que suponemos enseñó a sus muchos alumnos desde los diez y nueve años en que se inicia como precoz y afamado docente.

Su tratado analiza y razona de manera extremadamente clara y didáctica casi todos los temas que verdaderamente revolucionan la arquitectura del siglo XVIII. Lo hace a través de los comentarios de sus propias obras, las proyectadas entre 1778 y 1788, y siguiendo las pautas del género de tratado-catálogo tan común en la época. Es el sistema al que recurren casi todos los arquitectos importantes del momento como C. N. Ledoux, Le Camus de Mézières, J. N. L. Durand, etc. para divulgar sus legados y para transmitir con ellos sus ideas.

Los temas desarrollados en "*Architecture, essai sur l'art*" que Boullée escribe al final de su vida, coincidente con el ocaso del siglo, pero que incomprensiblemente no se publicó hasta 1953, no son patrimonio exclusivo suyo sino de toda la generación que podríamos englobar tanto en el término neoclasicismo como en el de arquitectura revolucionaria.

Así mismo, aunque sus obras se mantengan inquebrantablemente fieles al lenguaje clasicista grecorromano más estricto y ortodoxo, los conceptos que desarrolla, tanto en el texto como en la obra dibujada, son también el substrato teórico de las tendencias románticas más exaltadas que podríamos clasificar como opuestas a su opción proyectual genéricamente neoclasicista.

Por todo ello es por lo que el guión del tratado de Boullée se convierte en una auténtica y casi exhaustiva radiografía del pensamiento iluminista, de la misma manera que la obra de su contemporáneo y también alumno de J. F. Blondel, Claude Nicolas Ledoux, sobre la que trataremos en un posterior capítulo, es el contrapunto práctico que de manera genérica completa la visión de la arquitectura francesa del siglo de las luces.

Con C. N. Ledoux, sin embargo, se produce una situación que podríamos calificar de inversa a la de Boullée: mientras que su obra construida y proyectada toca todos los géneros y temas que caracterizan las variopintas respuestas a la crisis del Setecientos, desde el conservador tardobarroco hasta las propuestas más visionariamente radicales y revolucionarias, asumiendo en ellas lenguajes y formatos tanto historicistas como sorprendentemente novedosos y originales; su tratado, que escribe en paralelo al de Boullée y que él mismo se encarga de publicar en 1804, es por el contrario mucho más convencional, hecho de recetas y recortes, confuso y menos didáctico que el de su colega.

La fortuna de sus correspondientes obras también es, así mismo contrapuesta, por el hecho de que el tratado de C. N. Ledoux se publicara en el momento de escribirse y el de Boullée no lo hiciera hasta más de un siglo y medio después, lo que ha determinado que el legado, tanto teórico como arquitectónico de Boullée, quedara durante todo este tiempo oculto por el de C. N. Ledoux⁹.

⁹ **1804.** Este año es decisivo para la posteridad de Boullée: puede explicar, por sí solo, el olvido del que fue víctima en los tratados de arquitectura hasta 1939. En 1804, la obra de Ledoux se publica por cuenta del autor: así instalada en los anaqueles de la historia, va a ocultar a la de Boullée, que no se preparó para su publicación. La obra de Ledoux, formalmente tan próxima a la de Boullée, va a servir de unidad

Ambos tienen, sin embargo, en común que a pesar de la importante influencia que tuvieron en su tiempo, la historia los olvidó casi por completo relegándolos a la categoría de arquitectos raros, extravagantes y exaltados, hasta que Kaufmann nos redescubrirá su obra en los años treinta como el verdadero germen de la modernidad.

De este guión de la arquitectura del Setecientos que constituye el “*Essai sur l’Art*” escrito por Boullée tomamos como base de partida, ya lo hemos adelantado, la consideración de la naturaleza como la fuente de todo verdadero arte¹⁰, y la necesidad de recurrir a ella para cimentar sus creaciones y conseguir que alcancen la excelsa categoría de poemas.

El punto de vista sobre el papel de la naturaleza en la fundamentación de la arquitectura ha cambiado sin embargo radicalmente. La naturaleza se imita, pero no desde el punto de vista formal o funcional, sino desde las sensaciones que nos produce. Este sería según Boullée el

“Estado de la cuestión

La arquitectura ¿es un arte fantástico o de pura invención, o los principios constitutivos de este arte emanan de la naturaleza? Que ante todo, me sea permitido contestar que solamente existe un arte de pura invención. Si por las fuerzas del espíritu y por los medios de los que emanaría un arte, el hombre pudiese excitar en nuestra alma las sensaciones que experimentamos a la vista de los objetos de la naturaleza, tal arte sería muy superior a los que ejercemos, ya que éstos se limitan a una imitación más o menos imperfecta. Pero no existe este arte con el cual nos bastaríamos a nosotros mismos y cuya existencia anunciaría que la divinidad, autora de la naturaleza, nos habría dotado de una cualidad que forma parte de su esencia.”¹¹

Dejando a un lado la pedantería propia del discurso dieciochesco y de la que adolece todo el tratado, vemos clara la postura de Boullée ante los estertores de la vieja “*Querelle*”, la naturaleza sigue siendo el referente obligado y las emociones que produce en nuestra alma, las únicas posibles. La arquitectura pretendería, sin conseguirlo del todo, hacernos sentir esas mismas emociones de forma artificial. Y por supuesto, sólo algunos alcanzan la cualidad propia de ser supremo, la de conseguir objetos artificiales tan emotivos como los que se presentan en la propia naturaleza.

Desde este punto de vista, la invención no es posible, las condiciones en las que se produce la verdadera belleza son las que se dan en la propia naturaleza y sólo en ella; y nosotros, pobres mortales, sólo aspiramos a imitar con nuestras torpes arquitecturas los efectos de ésta. Y es ahí donde radica nuestro arte. Del mismo modo que la poesía no imita literalmente a la naturaleza, sino que aspira a producirnos las mismas emociones que ella, con los medios que le proporciona su propio lenguaje, que nada tiene de “natural”. Esta conclusión viene avalada por el nuevo discurso científico-filosófico en boga:

de medida: por ello, Boullée aparece desde entonces como su “émulo” como un megalómano. A esto se añade, como hace notar Aldo Rossi, que la arquitectura de Ledoux es más imitable: está hecha de ardides, oficio, trucos; mientras que la de Boullée, monolítica, es menos aprovechable.

MADEC, Philippe. “Boullée”

Pag. 44-45

¹⁰ A esto añado que está ahí precisamente la cuestión que intento resolver; entiendo por arte todo aquello que tiene por objeto la imitación de la naturaleza.

BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”

Pag 52

¹¹ BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”

Pag.53-54

*“Escuchemos a un filósofo moderno: “todas nuestras ideas, todas nuestras percepciones –nos dice- no nos llegan más que por medio de los objetos exteriores. Estos objetos levan a cabo sobre nosotros diferentes impresiones a causa de la mayor o menor analogía que tienen con nuestra organización social”. Añado que calificamos de “bellos” a los objetos que tienen mayor analogía con nuestra organización y que rechazamos aquellos que desprovistos de tal analogía no convienen a nuestra manera de ser”*¹²

La carga de la prueba, dicho sea en términos jurídicos, recae por tanto sobre nuestras percepciones y las ideas que sobre ellas se asientan, por lo que se exime al lenguaje de toda responsabilidad. De ahí que Boullée no reniegue del uso del lenguaje clasicista en ningún momento, ni muestre ninguna reverencia especial por las arquitecturas de la antigüedad, como portadoras de la verdad. El problema no radica en el lenguaje, ni en su legitimación histórica. El lenguaje es sólo un medio de transmisión de las sensaciones, de los sentimientos y de las emociones.

A esta pérdida de la sacralidad del lenguaje clásico se suma ahora, como vemos, su deslegitimación como representación y como apariencia de la realidad. Su papel queda reducido al de mero transmisor, en paralelo, de sensaciones equivalentes a las que nos produce la propia naturaleza. El problema se reduce por tanto a analizar en profundidad las emociones que esta nos produce y a intentar reproducirlas mediante el código cifrado que supone el lenguaje arquitectónico.

De nuevo será el propio Boullée quien nos resuma estas intenciones:

*“Sobre la base de observar la naturaleza, mis miras acerca de mi arte se han extendido. Gracias a la aplicación de mis observaciones y de mi filosofía, he ofrecido medios artísticos que nadie ha alcanzado todavía. El mérito de esta obra está en haber sabido ver más lejos que los miopes que me han precedido. En general los que han escrito sobre este tema no muestran ningún punto de vista extenso; se limitan a proponer algunos ejemplos tomados de los antiguos. No han demostrado que el hombre no puede elevarse en su arte más que por medio del estudio de la naturaleza, que es por ella por la que se adquiere la poesía de la arquitectura, que es ella la que verdaderamente constituye el arte y que es la única manera de poder llegar a excitar en nosotros diversas sensaciones al conceder a los monumentos el carácter que le es propio”.*¹³

En este escueto texto se recogen casi todos los argumentos en que se basan los nuevos principios de la arquitectura de Boullée: el estudio de la naturaleza y la aplicación a la arquitectura de las observaciones sobre ella, la miopía de la mirada de los antiguos sobre la misma naturaleza, la crítica a la copia de los modelos de la antigüedad, la ratificación de la arquitectura como poesía, es decir como un arte comparable a la más sublime de las artes y finalmente, que el objetivo de este arte es excitar nuestros sentidos, lo que se consigue a través de su “carácter”.

Vemos a continuación cómo se desarrolla cada uno de ellos.

¹² BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”

Pag.55-56

¹³ BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”

Pag.43

De la observación atenta de la naturaleza, Boullée extrae una primera conclusión: que la belleza que observamos en ella se basa en principios tan elementales como la regularidad, la simetría y la sencillez. Y que estos principios los percibimos como bellos porque nos causan una sensación agradable y placentera.

El argumento podría explicarse con un fácil ejemplo: una roca informe no nos transmite nada, sin embargo la geometría pura de un cristal nos fascina, nos parece insuperablemente bella. Si este mismo argumento lo llevamos al lenguaje humano, en cuyo origen y capacidad de representación se cifra el trasfondo de la discusión sobre las disciplinas que no se someten fácilmente al análisis cientifista y por tanto no son reductibles a fórmulas matemáticas, nos percatamos con sorpresa de la incapacidad de nombrar o simplemente clasificar por sus propiedades una roca informe, frente a la precisión con la que las formas regulares están definidas y analizadas según sus cualidades, en todos los idiomas y todas las culturas, desde antiguo.

Siguiendo este mismo razonamiento, una arquitectura geoméricamente regular nos parecerá más bella que otra de forma compleja o deforme¹⁴.

Desde este mismo punto de vista, el antropomorfismo ya no será más la traslación de las relaciones de proporcionalidad del cuerpo humano que teorizara Vitruvio, sino la justificación misma de la simetría como uno de los principios básicos e incuestionables de la belleza:

“Imaginemos un hombre cuya nariz no estuviese en el centro de su cara, que tuviese los ojos desigualmente distanciados, que estuviese uno más alto que el otro y que sus miembros aparecieran todos disparatados. Seguramente tal hombre nos parecería espantoso. Aquí se me presenta con toda naturalidad una aplicación que conviene perfectamente al tema que estoy tratando. Imaginémos un palacio cuyo cuerpo frontal de entrada no estuviese centrado, donde nada fuese simétrico, donde los tramos estuviesen distanciados de diferentes maneras y a diferentes alturas y que no ofreciese, al fin y a la postre, más que la imagen de la confusión. Tal edificio se nos representaría, seguramente, como un conjunto insoportable”¹⁵

Otro tanto pasa con los volúmenes platónicos, las formas puras, cuya utilización se hace imprescindible, pero no por las razones exotéricas o aritméticas que los justificaran en la antigüedad, sino porque su percepción es agradable a la vista y nos producen una buena sensación¹⁶. La esfera se convierte, desde este punto de vista en la forma más pura y más perfecta de la naturaleza y por tanto de la arquitectura.

¹⁴ Boullée no es un entusiasta desenfrenado. Fundaba sus visiones en el estudio y la meditación. Trabajaba bajo los retratos de Copérnico y Newton; tenía libros de física y de astronomía; leía a Bacon y a Buffon y había estudiado con provecho el *“Traité des systèmes et des sensations”* (1734), de Condillac. Hay estrechos vínculos entre su teoría de las formas y la *“Cristallographie ou description des formes propres à Tous les corps du règne minéral”* (1783), de Rome de l’Isle.

MIDDLETON, Robin, Watkin, Davis. *“Historia universal de la arquitectura”* Tomo “Arquitectura Moderna” Pag.182

¹⁵ BOULLÉE, Étienne Louis *“Arquitectura. Ensayo sobre el arte”* Pag. 61

¹⁶ *“Pretende -es sabido- que (sus proyectos) lleguen a todos precisamente por estar compuestos por los cuerpos puros y ser estos los que, en su perfección, producen sensaciones. Pero además va a destacar – puesto que sólo conocemos lo que sentimos- la luz en los volúmenes, demostrando cómo los elementos básicos se encuentran definidos por la luz y desarrollan las sensaciones que él reivindica.”*

SAMBRICIO, Carlos. Prólogo a *“Arquitectura. Ensayo sobre el arte”* E. L. Boullée Pag. 17-18

El análisis preciso y la clasificación exhaustiva de las sensaciones que sentimos en contacto con la naturaleza se convierten de este modo en el punto de partida, a través del cual poder establecer qué formas arquitectónicas y qué disposiciones entre ellas consiguen reproducir este tipo de sensaciones “naturales” buscadas. Pero como el objetivo último es producir “*poesía*” con la arquitectura, interesan sobre todo las emociones significativas, las fuertes, las extremas; que irán asociadas en paralelo, a la exacerbación de los motivos arquitectónicos que las provocan.

Profundizando en este razonamiento concluiríamos que, si la geometría y la sencillez son dos de los principios básicos asociados al nuevo concepto de belleza, la hipertrofia geométrica y el purismo radical y extremo representarán por extensión a la más alta concepción de la belleza, la belleza sublime. Otro tanto podríamos apuntar en relación al tamaño y su deriva en desmesura y megalomanía; o con relación a la luz y su contraria la oscuridad; y su manipulación y uso como reguladores de las emociones más extremas como el miedo o el pavor.

El inevitable deslizamiento de los conceptos que podríamos clasificar como neoclásicos de regularidad, sencillez, simetría y orden, hacia sus homólogos, fuera de escala, fuera de sí, nos lleva a actitudes inequívocamente románticas, de modo que posturas que inicialmente nacen como opuestas y contradictorias terminan siendo muy similares y distinguibles sólo por su gradación. El concepto de Clasicismo Romántico, ya mencionado, se convierte de este modo en la definición perfecta para esta paradójica situación.

Pero veamos en detalle y por separado alguno de estos conceptos y sus variaciones extremas.

Quizá el recurso a la utilización de volumetrías elementales y geometrías puras sea una de las características que mejor definen la búsqueda de esa poesía de la arquitectura, pretendida por Boullée en sus textos y explicitada de manera exultante en sus proyectos¹⁷. La utilización de geometrías elementales, claras y sencillas no es nueva en la arquitectura y ha sido un recurso de orden en todos los periodos que denominamos clásicos, por oposición a las etapas barrocas de cada estilo histórico.

En este momento también podríamos entenderlo desde ese razonamiento histórico pendular, como una reacción natural a los excesos compositivos del periodo anterior. Pero aunque esta razón también esté presente, Boullée argumenta su uso desde los principios del sensualismo¹⁸. Las formas puras, las masas sencillas, los volúmenes

¹⁷ Kaufmann interpreta toda la exacerbada geometría que encontramos en los arquitectos de fines del siglo XVIII como expresión de la voluntad de ruptura, del deseo de convertir en ciencia precisa, por no decir exacta, la arquitectura; pero es difícil no ver cargadas de contenido simbólico las figuras geométricas elementales, los volúmenes primarios de que se valen los arquitectos revolucionarios. (...) La cita que Kaufmann hace de la contundente expresión del arquitecto Dufourny ante la Convención de 1793 es bien oportuna: “**la arquitectura debe regenerarse desde la geometría**”. La arquitectura revolucionaria dejará así abierto un filón de investigación para la teoría de la arquitectura que será explotado a lo largo de todo el siglo XIX, y con más intensidad todavía al comenzar el XX, por las vanguardias que dieron lugar al movimiento moderno.

MONTEO, Rafael. Prólogo a “La arquitectura de la Ilustración” E. Kaufmann Pag. XXIII

¹⁸ He estimado que para introducir en la arquitectura esta poesía encantadora de la que es susceptible, debía llevar a cabo estas investigaciones sobre la teoría de los cuerpos, analizarlas, intentar reconocer sus propiedades, su potencia sobre nuestros sentidos y su analogía para con nuestra organización. Me he jactado de que al remontarme hasta la fuente de donde emanan las Bellas Artes, podría deducir nuevas ideas y llegar a establecer principios mucho más seguros, ya que tendrían como base a la naturaleza.

BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”

Pag.41

claros no sólo nos producen más placer a la vista, y su utilización es por ello recomendable, sino que su forma es reductible a reglas matemáticas, lo que permite *establecer principios mucho más seguros, ya que tendrían como base la naturaleza.*

El descubrimiento de la ley universal de la gravitación de los cuerpos, enunciada por Newton en su “*Philosophiae naturalis principia matemática*” y publicada en 1687, servía de guía para esta búsqueda de principios matemáticos para toda la realidad, no sólo la física, sino también para su contraria, el universo estético, recién descubierto desde la teoría. La predilección por la esfera como volumen perfecto está así mismo en la órbita de la fascinación por la capacidad de la ciencia físico-matemática de explicar convincentemente la realidad, y en último término, de darle una forma comprensible¹⁹.

¹⁹ En este sentido, la organicidad juega malas pasadas al Vitruvianismo y, por ende, a las codificaciones clasicistas en su conjunto. Para comprobarlo, basta reparar brevemente en los ejemplos que nos proporcionan Cl. N. Ledoux y, todavía más, E. L. Boullée cuando recurren a las formas geométricas regulares. Como sabemos, éstas venían avaladas por una larga tradición conceptual y proyectual, pues se remonta nada menos que al *Timeo* de Platón. En este diálogo los sólidos geométricos elementales son interpretados desde una óptica cosmogónica, a saber, por referencia a las formas según el número y la figura de los cuatro elementos: el fuego (el tetraedro), la tierra (el cubo), el aire (el octaedro) y el agua (el icosaedro).

Siglos después Robert Morris, ilustre miembro de la Royal Society así como baconiano convencido, impartirá unas *Lectures on architecture* (1734) en las que, devoto todavía de la aritmética de la Naturaleza, proponía un diagrama de las proporciones teniendo como unidad básica el cubo y sus transformaciones. Sin embargo, en el pequeño *Altar profano* que en 1777 Goethe erige en el jardín botánico de su casa de recreo en Weimar, rodeada por el jardín paisajístico del Ilmpark, sobre el plinto cúbico se alza una esfera de pequeñas dimensiones. Por cierto, se trata del mismo motivo al que, inspirándose en la filosofía de Newton recibida por Voltaire (1738), recurrirán Ledoux en *La Casa del jardinero* o *el Cementerio* y, sobre todo Boullée en *el Cenotafio de Newton* (1784), y Ledoux en *el cementerio en Chauv* (1803), fascinados por su escala gigante.

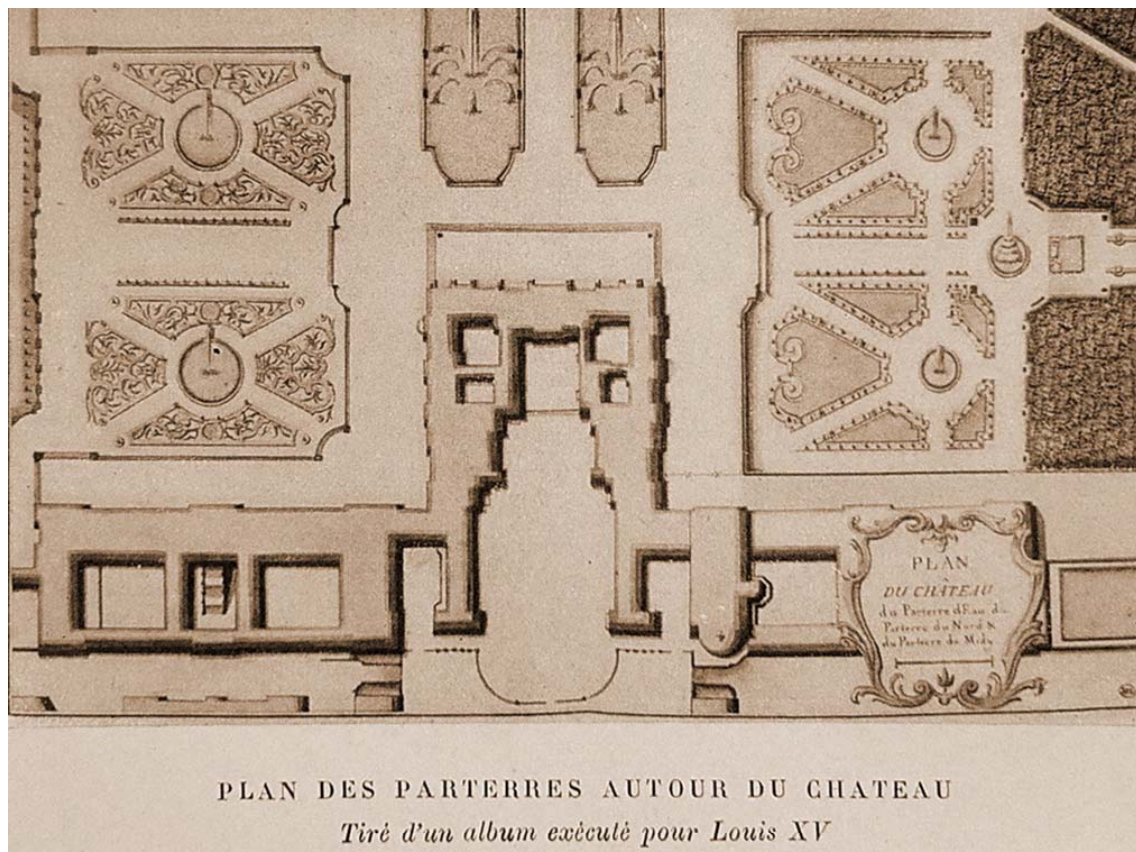
Aun con distintos matices, los tres citados abandonan la cosmogonía antigua, pero no la cosmología de la esfera, pues, en la estela de J. Kepler y de I. Newton, piensan que las huellas de la geometría se expresan en el mundo como si esta ciencia fuese el arquetipo del universo. Sin embargo, ahora el referente aritmético y las proporciones armónicas son sustituidos por el geométrico, sin por ello, abandonar la analogía albertiana que entiende la obra de arquitectura como una metáfora del organismo. Es decir, aun conservando la perfección clasicista, en sus proyectos entra en escena una poética de la percepción de la regularidad en los cuerpos y sólidos geométricos. De este modo, la aritmética pitagórico-platónica o renacentista del número quedaba desplazada por una geometría de las figuras basada en el sensualismo propio del iluminismo, es decir, en la percepción acabada, de la “buena forma” (*gute gestalt*), con la que la reconocemos en la modernidad ulterior.

MARCHÁN FIZ, Simón. “La disolución del clasicismo y la construcción de los moderno” Pag. 174-176

II.2 NATURALEZA GEOMETRÍA Y EXTRAÑAMIENTO

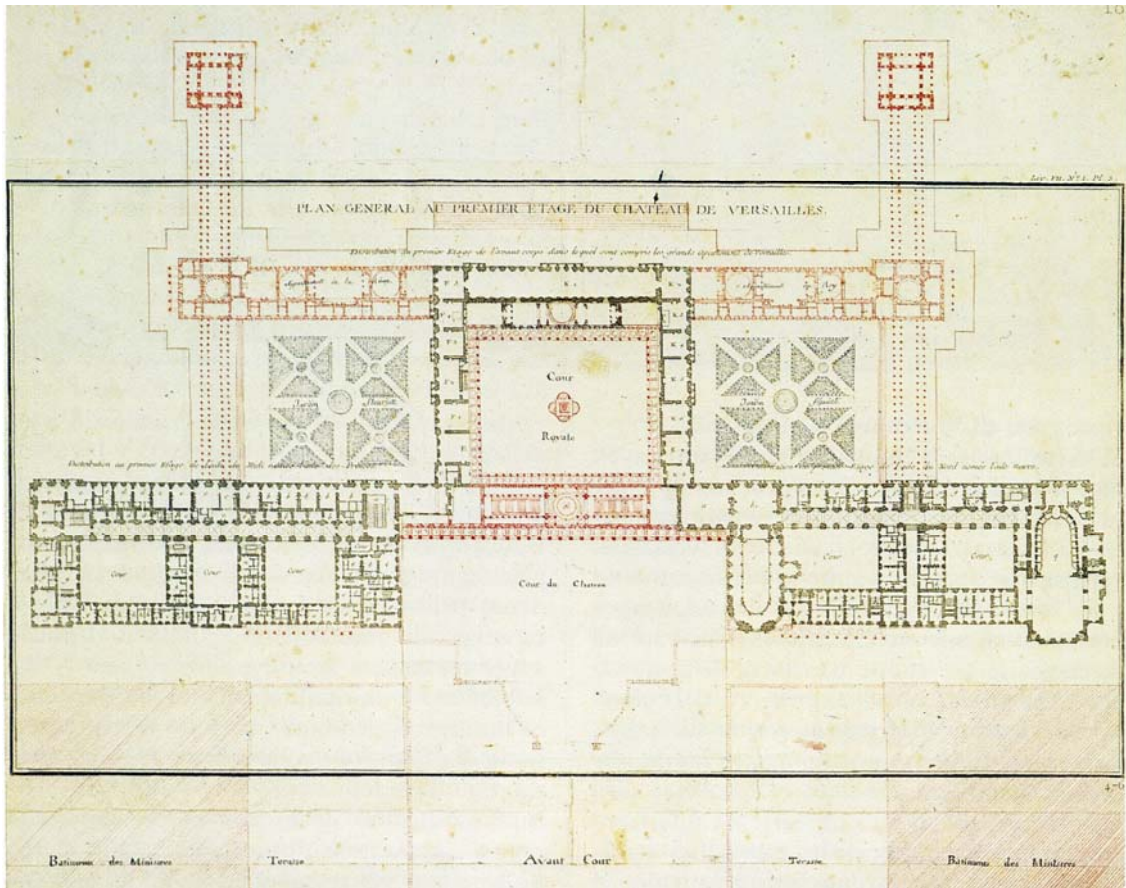
La utilización de volúmenes perfectos, de figuras geométricas puras es un recurso que identificamos en casi todos los arquitectos del periodo y que para Kaufmann es uno de los síntomas de la disolución del clasicismo barroco porque significa la autonomía de las partes, frente a la unidad compositiva barroca que él considera *Heterónoma*, es decir, dependiente de reglas externas.

La sutileza de este cambio tiene en el proyecto que Boullée realiza para Versalles el ejemplo paradigmático, precisamente por realizarse en el edificio que representa como ningún otro a la “*Âge classique*” francesa y que podríamos definir como la acomodación de los principios barrocos italianos al particularismo francés. La propuesta se inscribe en la necesidad de sustituir el proyecto iniciado por Ange-Jacques Gabriel a su muerte acaecida en 1782. Con este motivo, se encarga a seis arquitectos la presentación de diferentes propuestas, en base a las cuales, se elaboraría el proyecto definitivo, con el fin de repetir la exitosa experiencia colectiva de la Columnata del Louvre²⁰. El estallido de la revolución impidió su realización, pero se ha conservado una de las propuestas realizada por Boullée, la de mayor alcance y también la más monumental.



PLANTA DEL PALACIO DE VERSALLES DURANTE EL REINADO DE LUIS XV

²⁰ PÉROUSE de MONTCLOS, Jean-Marie. “Etienne-Louis Boullée 1728-1799”



PLANTA DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE VERSALLES. E. L. BOULLÉE. 1783

La planta de la “*Restauración del Castillo de Versailles*” proyectada por Boullée nos relata los cambios previstos: se elimina el foco perspectivo dominante y se cierran los patios, regularizando y simplificando los alzados. También se elimina toda la complicación de los recorridos internos recuperando la clásica “*enfilade*”, tan elogiada por J. F. Blondel. Se imponen las volumetrías planas, limitando el número de aristas y de ángulos cuyo exceso representaba al periodo anterior, simplificando la forma y haciendo dominar los planos y los volúmenes puros.

El viejo organismo barroco, complejo, articulado y compuesto desde la perspectiva axial dominante, deja paso a la creación de masas autónomas y nítidamente definidas en el espacio, cuya relación principal es apenas la contigüidad. Desaparecen las cubiertas vistas, que son sustituidas por el recorte sistemático y obsesivo de las balaustradas sobre el cielo, y los motivos decorativos se reducen a los pórticos columnados que se contraponen a las superficies planas y casi ciegas.



ALZADO DEL PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE VERSALLES. E. L. BOULLÉE. 1783

Sin embargo, sólo con la enumeración de estas características, estaríamos definiendo la arquitectura de su predecesor en el encargo, J. A. Gabriel, que representa la transición suave y acomodaticia de la tradición clásica francesa a las novedosas modas grecorromanas; o incluso reflejando sencillamente las líneas generales de los proyectos de residencias privadas que Boullée realiza hasta 1778 con esta misma actitud. Pero el grado de abstracción, radicalidad y purismo formal de la propuesta para Versalles está en otro plano que podríamos calificar de metafísico, de irreal, de visionario, diría Kaufmann.

Esta nueva mirada gélida e intelectualizada, que es semejante a la realidad en su conformación física, léase clasicismo, pero que escapa de la literalidad, para constituir una figuratividad paralela chocante y desestabilizadora, quizá se entienda mejor analizando el Retrato de joven que realiza J. J. Lequeu en 1792 cuando experimenta la traslación de la cabeza humana, el referente de la perfección de la belleza neoclásica, a modelos geométricos.



RETRATO DE JOVEN. LEQUEU. 1792 (GEOMETRIE PLANCHES)
Bibliothèque Nationale de France. Cabinet des estampes.

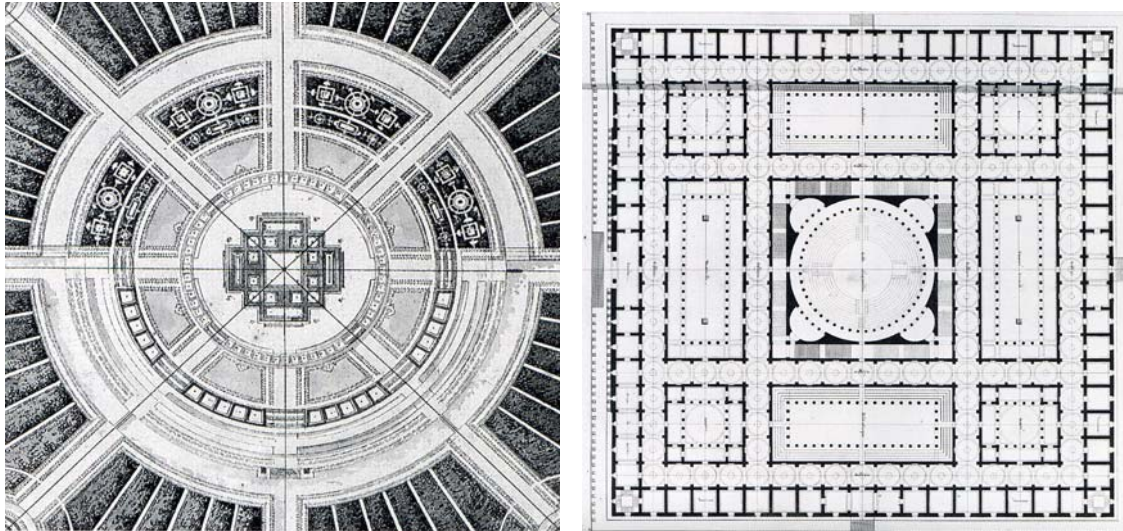
La idealización abstracta suplanta a la mimesis, de la misma manera que el dibujo a línea, que se pone de moda en estos momentos, se contrapone a la pintura confrontándose con ella y rechazando el naturalismo, el color, y por extensión negando la propia realidad, para sustituirla por otra en paralelo que representa mejor el ideal de la naturaleza que ella misma.

Esta nueva interpretación idealizada de la naturaleza, como vemos, recurre otra vez a la geometría como referente de perfección formal. Este viejo y frecuentado camino no nos es desconocido, la tradición clásica lo ha recorrido siempre que ha pretendido refundar sus principios con el afán de hacerlos objetivos, duraderos y universales. Y volveremos a transitar por el, con el mismo objetivo, de la mano de los Neoplasticistas y sus planos ortogonales o de los racionalistas más estrictos con sus simples volumetrías, por no mencionar las arquitecturas autoritarias donde la rigidez geométrica asociada a la nostalgia del orden perdido adquiere siempre connotaciones de “zombi”, de muerto viviente.

Sin embargo, en cada etapa de la historia esta suplantación de la naturaleza por las reglas matemáticas de la forma, adquiere connotaciones diversas. En el periodo que nos ocupa, la exacerbación de la geometría que frecuentemente podríamos calificar de esclerótica o histérica sustituye y anula, no sólo a la propia naturaleza y sus reglas sino

incluso a las elementales razones funcionales que, desde mediado el siglo y después de las lacerantes críticas de C. Lodoli, estaban ya bastante asumidas²¹.

La explicación de este uso extremo de las relaciones geométricas podría estar en que se proponen en la arquitectura con un papel similar al que las fórmulas matemáticas alcanzan en la ciencia. Es decir, del mismo modo que Newton explica con su ley de la gravitación universal, no sólo el funcionamiento del mundo real, sino su forma, que no es más que la respuesta geométrica a esa ley; Boullée pretende justificar la forma final de su arquitectura como respuesta automática al cumplimiento de las reglas geométricas que gobiernan las diversas partes de que está compuesta²².



PALACIO DEL SOBERANO. E. L. BOULLÉE. 1785
PALACIO NACIONAL. E. L. BOULLÉE. 1792

Y estas reglas son la simetría, la regularidad y la variedad, que sabiamente aplicadas harán a la arquitectura tan científicamente exacta, y por tanto tan bella y tan perfecta, como el propio universo²³.

Analizar desde este punto de vista los proyectos que Boullée recoge en su tratado explica hasta qué punto están tan distantes de la realidad como próximos a un idealismo abstracto, hierático y autosuficiente que tanto vale para representar inicialmente el poder absoluto del rey como, con posterioridad, los exaltados ideales políticos del Directorio.

²¹ No siguió Boullée ninguna de las modas del exotismo ni fue afectado por la doctrina funcional de Carlo Lodoli. Interesado primordialmente en problemas artísticos puros, se concentró en monumentales proyectos, donde los problemas prácticos no obstaculizasen sus ideas.

KAUFMANN, Emil. "Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu" Pag. 115

²² El objetivo preciso de la disciplina será tratar de instituir un **Discurso Universal**, en el interior del cual los signos arquitectónicos se inscriban en función de leyes determinadas únicamente por la reciprocidad de sus relaciones.

EUROART, Gilbert. Prólogo a "Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu" E. Kaufmann Pag. 23

²³ Después de haberme dado cuenta de que la regularidad, la simetría y la variedad constituían la forma de los cuerpos regulares, he visto que la proporción residía en todas estas propiedades reunidas.

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

BOULLÉE, Étienne Louis "Arquitectura. Ensayo sobre el arte"

Pag. 57

Y que, con indisimulada naturalidad, alojarían entre sus pórticos a Dios, al Ser Supremo, a Zoroastro, a los representantes del estado, al gran maestro de una logia masónica o a los actores de la *Comedie-Française*.

La poética de Boullée en esta segunda etapa se desarrolla también al margen y por encima de las contingencias funcionales concretas, de modo que, en muchos casos, si los proyectos no tuvieran nombre, no adivinaríamos el uso ni el destino para el que están proyectados. Incluso alguno de ellos tiene varias versiones con denominaciones y programas diversos, ajustados a los volubles cambios políticos del momento. Son, en palabras de Madec, “*lugares a la espera de función*”, como el museo; monumentos anunciadores, modelos de referencia²⁴.

En las plantas, como queda dicho, domina en general la composición geométrica de los espacios sobre su función; de manera que, por ejemplo, los incuestionables y obsesivos requerimientos de la simetría, en muchos casos doble o incluso radial, generan también la multiplicación gratuita de los accesos, de las salas principales o de las escaleras; hasta el punto de hacer incomprensible, por no decir desquiciante, el edificio desde el punto de vista de su utilización.

Sorprende esta rígida actitud de sus últimas obras, ya que en sus proyectos de la primera etapa, destinados sobre todo a residencias particulares, Boullée desarrolla un pionero sentido de la funcionalidad en la distribución de los espacios, fruto de las enseñanzas de G. Boffrand y de J. F. Blondel que suponen una clara evolución sobre los modelos barrocos precedentes²⁵.

Por otro lado, contrasta también, esta evidente subordinación de la función a la forma, que se manifiesta en sus propuestas dibujadas y que se acusa especialmente en la estricta formalización geométrica de las plantas, con las prolijas y detalladas explicaciones funcionales que se desarrollan en las memorias²⁶. Sobre todo en aquellos proyectos que tienen visos de construirse o que se publican y se presentan a las autoridades con ese fin, como es el caso del proyecto de Teatro de la Ópera de 1781 o el de de la Biblioteca Real en la calle Richelieu de 1785. Sin embargo, en la medida que los proyectos son más teóricos o idealistas, las explicaciones y justificaciones son también más etéreas, más simbólicas. Pérouse de Montclos acuña en su monografía sobre Boullée el concepto de “*funcionalismo simbólico*” que también acepta Philippe

²⁴ MADEC, Philippe. “*Boullée*”

Pag. 74

²⁵ Anatole Baudot ha descrito bien el proyecto arquitectónico tal como se practicaba en los comienzos de Boullée: “*La aplicación decorativa de los órdenes determina la amplitud y número de las crujiás fijadas exteriormente, sin preocuparse de lo que pasa en el interior. Una habitación corresponde a una o varias crujiás, cualesquiera que sean las dimensiones que le convinieran realmente; en altura ocurre lo mismo, y un simple gabinete alcanza la misma elevación que un gran salón o una amplia galería; los vanos tienen en todas partes la misma superficie y la misma elevación*”.

Boullée, que realizó mucha arquitectura privada, presiente que esta actitud será un día considerada como “una ausencia del más elemental sentido común”. Recibió de sus maestros Blondel y Boffrand ese gusto por lo útil, basado en una mejor comprensión del funcionamiento interno del plano y del volumen, y lo utilizó perfectamente en sus viviendas.

MADEC, Philippe. “*Boullée*”

Pag. 73

²⁶ *Para los edificios a realizar, Boullée actúa como funcionalista. Marcha del plano y construcción son estudiados en detalle. Aporta a los problemas planteados soluciones precisas y nuevas. Así ocurre con la lucha contra incendios en el teatro, el almacenamiento y distribución de los libros en la Biblioteca Real, la higiene y la seguridad en la prisión de la force. En cuanto a los proyectos llamados teóricos, se queda en la etapa de las preocupaciones teóricas, monumentales y anunciadoras.*

MADEC, Philippe. “*Boullée*”

Nota n° 147. Pag. 75

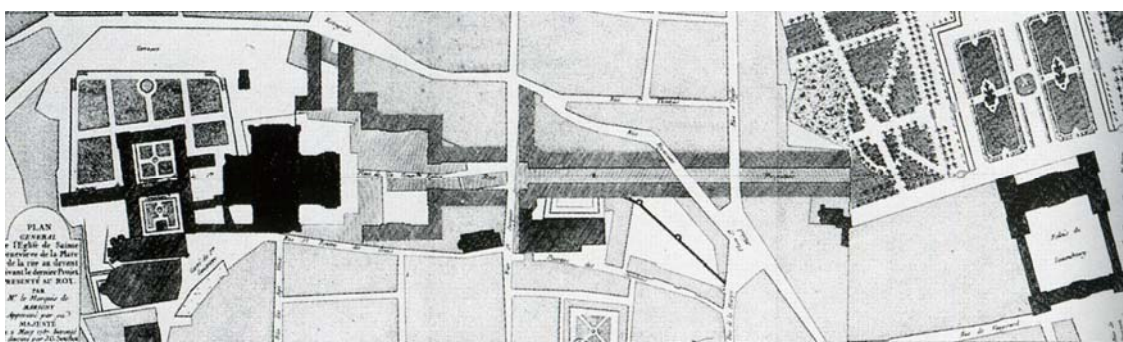
Madec en la suya²⁷ para definir eufemísticamente el alejamiento de la realidad que suponen estas propuestas.

Este extrañamiento entre los proyectos y la realidad afecta también a su inserción en el lugar, ya sea la trama urbana parisina o el medio natural. En este sentido, tampoco parece Boullée muy proclive a integrar en las propuestas de su segunda etapa productiva los condicionantes específicos del emplazamiento, a hacer partícipes a los datos de la ubicación como herramientas del proyecto. Antes al contrario, cuando proyecta en la ciudad, como es el caso del teatro nacional, el entorno se pone a disposición de su obra y se modifica para responder a sus requerimientos²⁸.



VISTA DEL EMPLAZAMIENTO DEL PROYECTO PARA TEATRO DE LA ÓPERA. LOS DOS EDIFICOS LATERALES SE PROYECTAN PARA ADECUAR EL ENTORNO AL PROYECTO. E. L. BOULLÉE. 1781

El concepto de embellecimiento de la ciudad a través de las intervenciones de los arquitectos, de la creación de grandes avenidas, trazados estrellados, plazas circulares y monumentos localizados en las intersecciones que articulen el paisaje urbano histórico y el de los nuevos crecimientos es inherente a la vocación reformista y de progreso que alienta así mismo a todas las disciplinas, no sólo a las artísticas, sino fundamentalmente a las científicas, a las políticas y a las sociales, durante el periodo iluminista.



SAINT GENEVIEVE. PROYECTO DE REFORMA DEL ENTORNO DE LA IGLESIA. J. G. SOUFFLOT. 1757

²⁷ Desde una óptica monumental semejante, el símbolo llega a ser para él el único sentido. Hasta se puede hablar, como Pérouse de Montclos, de un cierto "funcionalismo simbólico", aun cuando la importancia dada a la función por Boullée alcanza también al dimensión práctica como anuncian sus primeras obras.

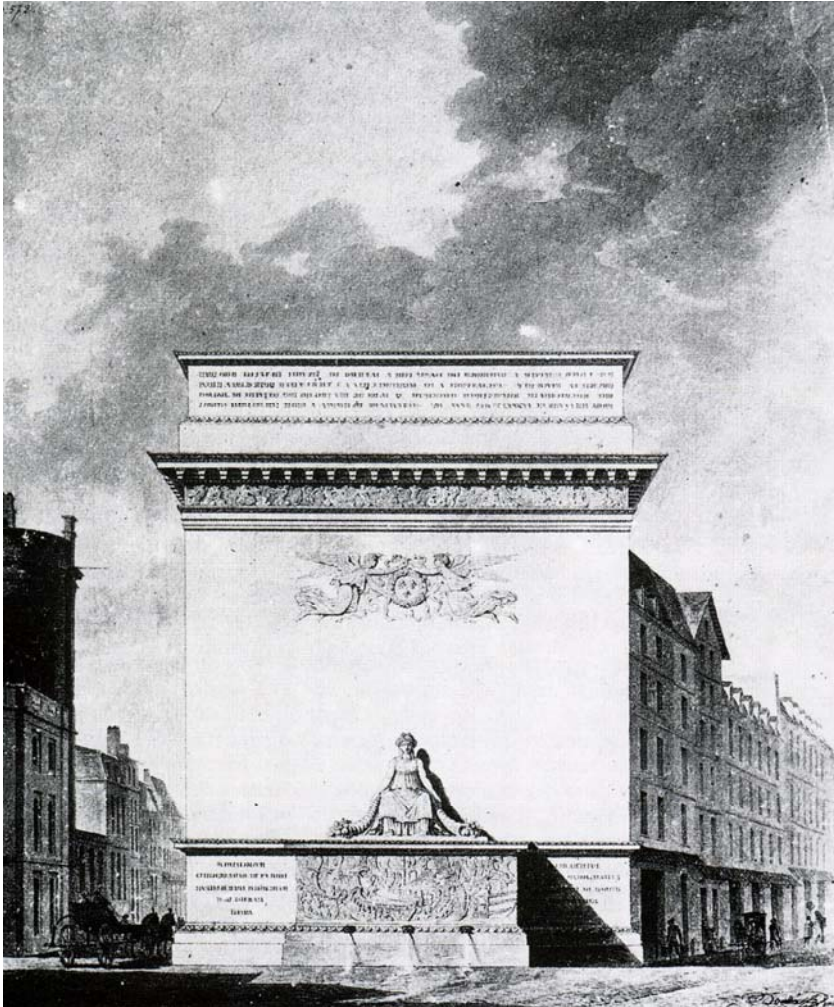
MADEC, Philippe. "Boullée"

Pag. 74-75

²⁸ Los arquitectos tienen de la ciudad una visión clásica, unitaria. Su proyecto es un proyecto de embellecimiento que tiene como primer objeto la imagen del rey y que se extiende a la ciudad: la consideran un edificio que revocan mientras lo sanean. Tal es el sueño imposible y renovado sin cesar de los arquitectos: el de la hegemonía de la profesión bajo la forma urbana"

MADEC, Philippe. "Boullée"

Pag. 16



FUENTE DE LA POINTE SAINT-EUSTACHE. E. L. BOULLÉE

Cuando se trata de proyectos utópicos, ideales, como el proyecto de museo o los palacios de justicia, municipal o para un soberano, el entorno es un medio natural idílico donde la vastedad de sus propuestas se presenta como si el edificio fuera la propia ciudad²⁹. Las entradas abiertas a los cuatro puntos cardinales nos indican hasta qué punto Boullée y en general los arquitectos iluministas consideran a la naturaleza como subordinada a la arquitectura, en contradicción con lo que pregonan vanamente sus teorías a cerca de ella.

Un caso especial que merece una mirada particular es el del Monumento destinado al homenaje al Ser Supremo, probablemente ideado en principio para la celebración del Día del Corpus pero ajustado con posterioridad a la nueva situación política laica. El paralelismo que Boullée escenifica entre el templo y la montaña es un verdadero resumen gráfico de toda su teoría en relación a la naturaleza: el verdadero monumento. La auténtica obra de arte, es la naturaleza. La arquitectura la imita torpemente sin llegar nunca a su grandiosidad y a su magnificencia. Esta relación es una constante en casi todas las culturas arcaicas como demuestran, por ejemplo, las pirámides de Teotihuacan

²⁹ È ver, però, che il progetto di palazzo municipale, che Boullée paragona a un alveare o a un formicaio, è quello che meglio illustra la tesi di Madec secondo cui gli edifici di Boullée sono città coperte
PÉROUSE de MONTCLOS, Jean-Marie. "Etienne-Louis Boullée 1728-1799" Pag. 129

levantadas por los aztecas que siguiendo el mismo argumento que Boullée, presentan una similitud inquietante con el perfil de las montañas cercanas.

La gran cúpula que se levanta rodeada de plataformas a los pies de la montaña que ocupa todo el fondo del dibujo desbordando los límites de la lámina, parece ridícula en comparación con ella.



MONUMENTO AL SER SUPREMO. E. L. BOULLÉE

El dibujo escenifica de forma muy didáctica cómo la naturaleza, la montaña, en su inmensidad, es capaz de llegar hasta el cielo superando las nubes; y al mismo tiempo de separar las dos caras del universo: la terrible y amenazadora, representada por la tormenta y la oscuridad, y la amable y acogedora representada por la luz y por las nubes blancas. Esta doble realidad aparece escindida por la inmensidad de la mole natural que apura el límite superior del dibujo y desborda los márgenes laterales, dejando claro que ni por encima, ni por debajo, ni al margen de ella puede haber nada más. El grabado parece una ilustración, parlante, del argumento ontológico de San Anselmo: *Dios (el Ser Supremo) es aquello mayor de lo cual nada puede pensarse.*

La arquitectura no es más que una base, un marco pegado al suelo que pone en valor la propia montaña³⁰. El camino ascendente en zig-zag también está cargado de simbolismo y argumenta las propuestas de pirámides, de zigurats y demás geometrías astrológicas y masónicas tan recurrentes en toda la arquitectura iluminista.

Otra de las características distintivas de esta facción conservadora de la arquitectura del periodo, a la que simplificando podemos llamar neoclásica, es la esencialización en el lenguaje, la búsqueda de la pureza de las formas y la eliminación progresiva de toda la decoración añadida y prescindible.

El agotamiento del las fórmulas tardobarrocas y las críticas de los rigoristas a la decoración superflua provocan la reacción purificadora de los elementos decorativos y la reducción del lenguaje clásico a su más elemental vocabulario: la columna, el entablamento y el frontón. El referente formal grecorromano es la guía, pero tamizada por los incipientes principios racionalistas que obligan a que los elementos arquitectónicos tengan sentido, tengan papel y sobre todo función en la arquitectura. Sean, en suma, necesarios.

³⁰ ... los edificios no serían más que accesorios que ofrecerían solamente una base al altar que, a su vez, formaría un precioso templo a cielo abierto coronando la cima de la montaña. (...) Este lugar que ofrece la imagen de aquello que nos procura bienestar, también haría experimentar a nuestra alma el sentimiento de alegría y sería para nosotros un verdadero paraíso terrenal.

BOULLÉE, Étienne Louis "Arquitectura. Ensayo sobre el arte"

Pag. 63-64

Esta actitud aparentemente renovadora y no rupturista, de la que Boullée es uno de los representantes más significados, es una tónica dominante en casi todas las variantes estilísticas que adoptó la respuesta clasicista a lo largo del siglo XVIII. La identificamos tanto en las opciones que buscan las fuentes de la verdadera arquitectura en los estilos históricos y en sus localizaciones de origen: la acrópolis ateniense, las colinas de Paestum, los foros imperiales de Roma o incluso a las orillas del Nilo; como en las que las encuentran en el purismo exaltado pretendidamente incontaminado estilísticamente y procedente de las múltiples versiones y variantes del mítico referente de la cabaña primitiva.

En este sentido el purismo radical de las propuestas de la segunda fase productiva de Boullée no podríamos encasillarlo de manera precisa en ninguna de las corrientes principales de su siglo, aunque participa de todas. Sus proyectos parten de una inquebrantable fidelidad al vocabulario clasicista estricto, incontaminado, aunque para él la antigüedad no es un modelo a imitar, sino a superar. Su particular apuesta por el purismo y la simplificación del lenguaje así como por el ya incuestionable compromiso racionalista que le inculcara en sus clases J. F. Blondel³¹, le lleva a reducir sus elementos compositivos a los básicos y esenciales de la construcción: el muro, la columna y la cubrición y a utilizarlos en la composición de sus arquitecturas, desde los estrictos criterios que impone la razón y con un único objetivo: provocar y hacen surgir las chispas de la más intensa emoción.

De nuevo esta reducción de los elementos compositivos de la arquitectura a los constructivamente esenciales nos pone en paralelo, de forma sorprendente, los caminos seguidos por Boullée y por Mies con doscientos años de distancia, aunque entre medias, podríamos convocar a Gottfried Semper³² que, en este sentido, tiene su propia lista de elementos primordiales: el basamento, la estructura y el cerramiento, los comparte con ellos, pero añade el hogar, lo que introduce un vector funcionalista, no estrictamente constructivo.

³¹ Jacques-François Blondel, el mejor profesor de arquitectura del siglo XVIII, era muy consciente de aquella inquietud y del inminente peligro. Seguía enseñando a sus alumnos la doctrina tradicional, centrada en la necesidad de simetría, proporcionalidad, unificación, integración y gradación. Pero empezó a desarrollar opiniones nuevas en algunos puntos importantes. Las formas antropomorfas le parecían inconsistentes; en su opinión, la racionalidad debía gobernar la arquitectura: **La logique de l'Art... qu'il parait important de rétablir**. Como a Boffrand, el "carácter" empezaba a significar más para él que la belleza visual, la **simplicité** más que los adornos, el ambiente más que la vacía regularidad. Con todo seguía siendo un tradicionalista que sentía cierta simpatía por las tendencias modernas"

KAUFMANN, Emil. "La arquitectura de la ilustración"

Pag. 163-164

³² Los cuatro elementos de Semper, corroborados por la evidencia de la cabaña caribeña que había visto en la Exposición del Palacio de Cristal en 1851, representaban una ruptura fundamental con la tríada vitrubiana de **útilitas, firmitas, venustas**. La existencia de ese refugio primordial hizo que Semper propusiera una contratesis antropológica a la cabaña primitiva de Laugier 1753. Su modelo era mucho más articulado y comprendía: (1) hogar, (2) basamento,(3) estructura/tejado y (4) membrana de cerramiento.

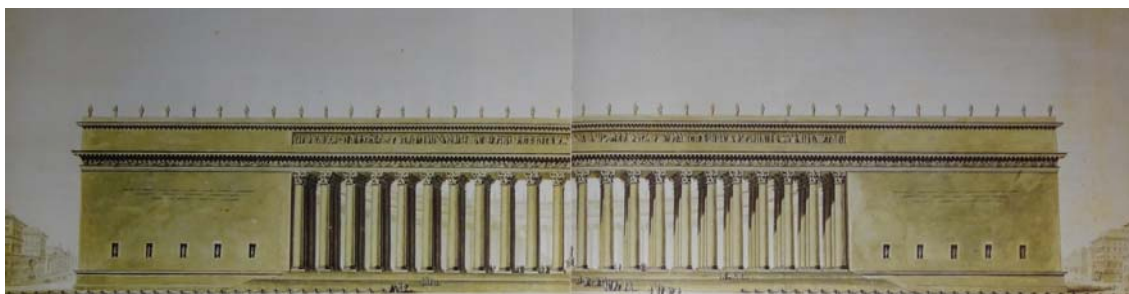
FRAMPTON, Kenneth. "Escritos sobre cultura tectónica"

Pag. 90

III.3 EL LENGUAJE CLÁSICO ENMUDECE PARA QUE SE ESCUCHE A LA ARQUITECTURA

El objetivo de Boullée es crear arte, arte en grado superlativo. El lenguaje es un mero trámite, y lo utiliza como tal, como medio de expresión, no como fin de la arquitectura. Por ello, no se cuestiona la utilización del vocabulario figurativo clásico, como no se cuestiona tampoco hablar y escribir en francés. Lo importante es el sentimiento y la pasión que transmiten sus palabras, sus textos y por encima de todo, sus proyectos.

Es sorprendente cómo en las propuestas de los grandes edificios monumentales el lenguaje se limita al muro plano rematado exclusivamente por la cornisa protectora, en el que se abren los pórticos columnados reducidos a su más arquetípica expresión y convertidos en símbolos identificadores de la dignidad y carácter público del edificio. Y que incluso las columnas lleguen a desaparecer en los proyectos más radicales dedicados a los túmulos funerarios, cenotafios, pirámides y faros.



BIBLIOTECA PÚBLICA EN EL SOLAR DEL CONVENTO DE LAS CAPUCHINAS. E. L. BOULLÉE (1784)

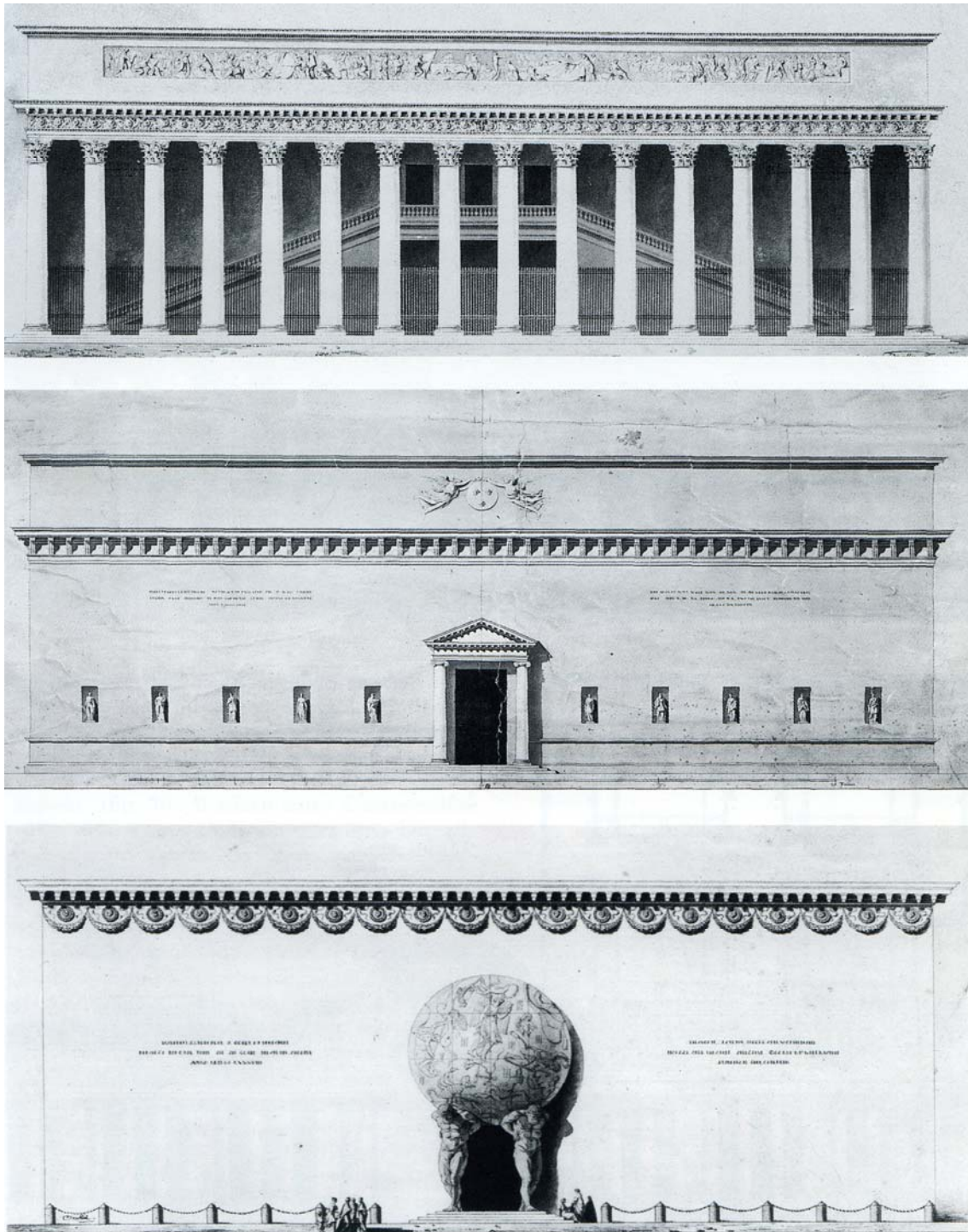
Boullée es, en este sentido, un adelantado a su tiempo. Su consciencia de que la ausencia de lenguaje sobre las formas geoméricamente puras puede alcanzar la máxima expresividad, como ocurre con los silencios en la música o los *Haiku* en poesía, entronca su poética con la sensibilidad minimalista de nuestras vanguardias y lo señala, tal como nos descubriera Kaufmann en los años treinta del siglo pasado, como pionero de la modernidad.

Desde este rigorismo astringente, el muro reafirma su función como soporte y sobre todo como cerramiento, constituyendo la envolvente definitoria del volumen. Determina con precisión las aristas de las formas geométricas puras o la perfección del degradado de la luz sobre los volúmenes de revolución, y se contrasta radicalmente con las columnatas que indican las entradas. Se reducen drásticamente o se eliminan por completo las ventanas y los paramentos aparecen, en general, limpios, planos, mudos y a menudo expresamente ciegos³³. La luz llegará desde los techos y cubiertas de modo que sea controlable, manipulable y por tanto significativa, no genérica e indeterminada, como ocurriría con la ventana clásica francesa, dispuesta regularmente entre las pilastras que modulan y articulan las fachadas.

³³ Eppure, nello stesso brano dell'Essai Boullée deplora l'"esilità" delle facciate dalle molteplici aperture. "Sono i corpi lisci che producono gli effetti virile.

PÉROUSE de MONTCLOS. "Étienne-Louis Boullée. 1728-1799"

Esta vocación de purismo y planeidad de los paramentos, donde los vanos se recortan con embocaduras que carecen de decoración, es uno de los rasgos más rompedores de la arquitectura iluminista, que C. N. Ledoux forzará hasta el extremo de la desnudez absoluta y que será retomada un siglo después por la *Secesión* vienesa y llevada hasta la modernidad por Adolf Loos, desde una postura tan radical como la del propio Boullée. Las tres versiones sucesivas de la Fachada de la Biblioteca Real en la Calle Richelieu realizadas entre 1785 y 1788 son un buen ejemplo de este camino que anunciara M. A. Laugier y que culminará el Movimiento Moderno casi tres siglos después.



SUCESIVAS PROPUESTAS DE FACHADA DE LA BIBLIOTECA REAL. E. T. BOULLÉE. 1785

Respecto a las columnas, su uso exagerado, tanto en la cantidad como en la desmesura de su tamaño; y sobre todo, su generalización como orden gigante, totalizador, que se desarrolla entre el plinto de base y la cornisa de remate en los exteriores, y como apoyo limpio de las bóvedas en los interiores, concentra sobre él toda la expresividad y figuratividad de la forma arquitectónica.

Esta utilización de los órdenes como elementos casi únicos en la organización y representación del espacio no está muy lejos, desde el punto de vista conceptual, del modelo le corbuseriano de la “Casa dominó” o de las propuestas miesianas de la etapa americana, donde las formas geométricas elementales se conciben y construyen sólo con los soportes, desmaterializándose el cerramiento mediante el cristal. En el caso de Boullée el verdadero cerramiento se esconde detrás de la piel de columnas negando aparentemente su existencia.

La imposibilidad técnica de prescindir de las columnas, por ahora, le lleva a utilizarlas de forma abstracta y obsesiva, sin aparente necesidad estructural, como lo hicieran, por ejemplo, los egipcios en las salas hipóstilas o los griegos en los templos perípteros. Se trata de una clara hipertrofia del elemento compositivo y por extensión de todo el organismo arquitectónico, de un canto de cisne del modelo clasicista, que exagera de forma intencionada el uso del único elemento expresivo que se permite: la columna y lo utiliza de manera heterodoxa, libre y con una especial propensión a la megalomanía.

Los órdenes clásicos se convierten de este modo en signos poéticos de la magnificencia y la monumentalidad, referentes de la belleza objetiva, que multiplicados y repetidos hasta el infinito, trascienden la belleza natural del edificio hasta mutarla en belleza suprema. La columna, en este sentido, representa para Boullée el ideal objetivo de belleza³⁴, por lo tanto su uso exacerbado propiciará el “*desbordamiento de lo bello*” y la consecución de “*lo sublime*” como categoría estética insuperable.

Salvando las distancias y dejando a un lado la desmesura típicamente iluminista, el uso que Mies hace de los pilares cromados en el Pabellón de Barcelona cuya necesidad como soportes es inversamente proporcional a su voluntad de significación, podría tener en la actitud de Boullée un claro precedente, que abunda en el paralelismo genérico que advertimos en sus biografías, posturas teóricas y radicalismos arquitectónicos.

Desde esta óptica deformada Boullée representa respecto al empleo de las columnas, con relación a los modelos clásicos, en especial al griego, una posición más conceptual que literal, en el sentido de que utiliza los órdenes, pero no copia los tipos arquitectónicos históricos, por ejemplo el templo como tal, como harán los arquitectos simplemente historicistas, sino que reformula y altera el orden, la magnitud y las relaciones entre ellas y con el resto de los elementos compositivos.

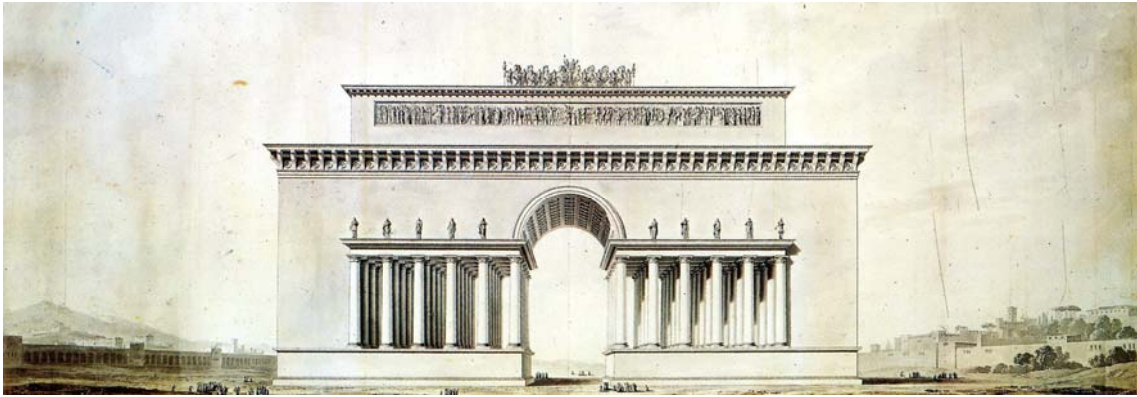
Un ejemplo especialmente significativo de esta novedosa actitud, es el proyecto de Arco de Triunfo, del que no tenemos fecha, pero que por los motivos escultóricos que lo coronan, sería de realización tardía. En él reconocemos todos los elementos del estilo clásico: la columnata, el arco, la bóveda encasetonada, la división en tres cuerpos más el remate, etc. pero dispuestos de manera sorprendentemente extraña y ajena a la tradición. Si comparáramos el proyecto del Arco con un texto escrito podríamos decir que

³⁴ *Quiero hablar aquí de los órdenes arquitectónicos. Se han convertido en leyes inmutables para el hombre de genio que no los mira más que con admiración.*

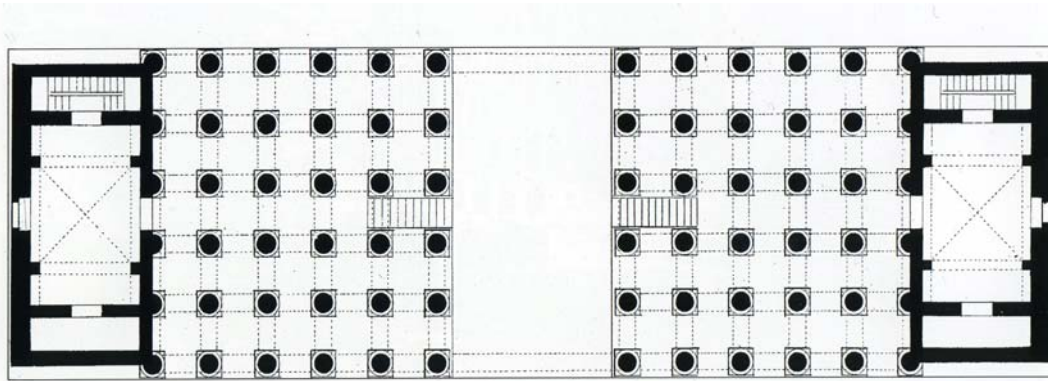
BOULLÉE, Étienne Louis “*Arquitectura. Ensayo sobre el arte*”

Pag. 159-160

reconocemos las palabras y su significado individual, pero no la sintaxis gramatical con la que están engarzadas. Tampoco podemos relacionar la desmesurada escala del monumento con ningún otro edificio conocido de la antigüedad.



ARCO TRIUNFAL. VISTA. E. L. BOULLÉE



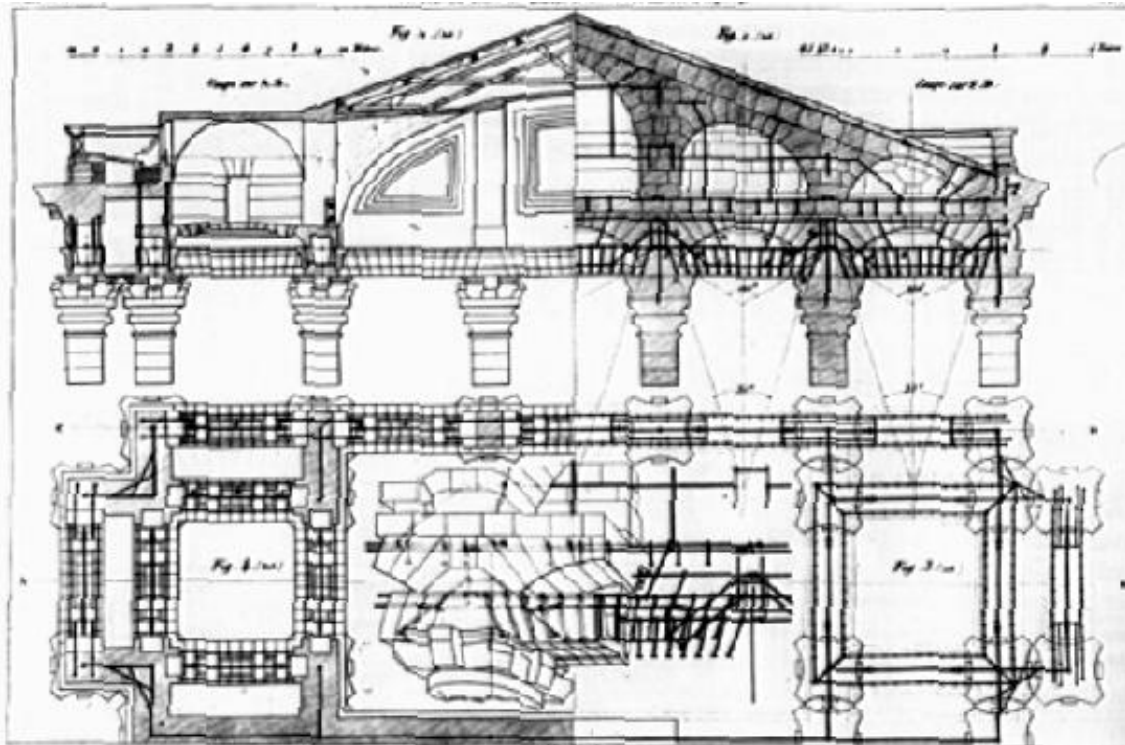
ARCO TRIUNFAL. PLANTA. E. L. BOULLÉE

Para acercarnos a una posible interpretación de este singular proyecto, podríamos hacer un salto en el tiempo y plantear un curioso paralelismo con el actual Arco de la Défense proyectado por el arquitecto danés Otto von Spreckelsen como fondo del eje de los Campos Elíseos e inaugurado, casualmente, en 1989 con motivo del doscientos aniversario de la Revolución Francesa.

Supongamos que Boullée hubiera tenido un encargo similar, coincidencia justificable por las figuras de la libertad y la igualdad que guían la cuadriga que lo remata; y que se le hubiera ocurrido una idea tan simple y a la vez tan genial como la del desconocido arquitecto danés. Hipótesis que no es muy arriesgada si somos conscientes de su común atracción por los volúmenes elementales y por la desmesura de sus propuestas. Y que, además, pretendiera realizarla con los escasos medios técnicos a su alcance, a finales del siglo XVIII.

La imposibilidad de cubrir el gran vano le hubiera llevado a cuajarlo de columnas como si de una sala hipóstila se tratara. Y la necesidad de un paso con suficiente ancho y que caracterice la axialidad implícita en el tema, justificaría la bóveda central. La elevación del plinto sobre el que se construye la desproporcionada serliana tendría la misma misión que la gran escalinata en la Défense, elevar y alargar las visuales desde ella.

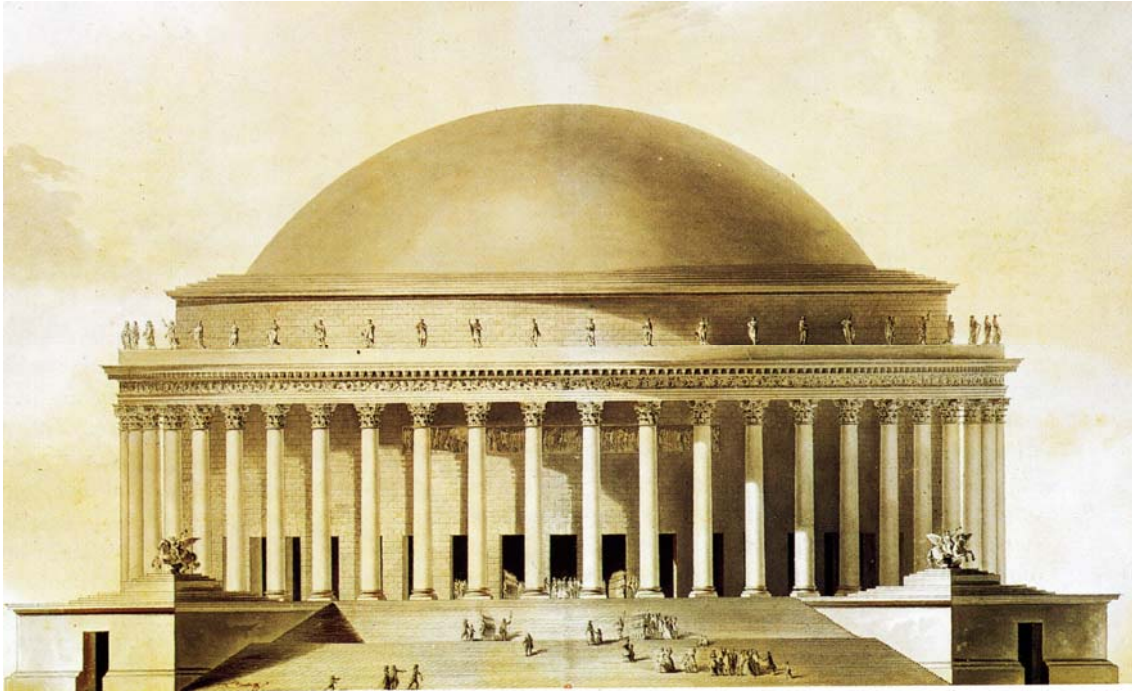
Desde esta mirada comparativa y deformada por el tamaño y por el tiempo volvemos a encontrarnos con un Boullée sorprendentemente cercano a la modernidad, pero atrapado por su “lengua materna”, el clasicismo, y limitado por la precaria tecnología constructiva de la época. Tecnología que no había pasado del hallazgo de armar trabajosamente con acero las dovelas de los arcos adintelados, experimentado por C. Perrault en la Columnata del Louvre y por J. G. Soufflot en El Pantheon, y que apenas permitía generalizar la arquitectura arquitrabada escamoteando y escondiendo el proscrito y arcaico uso del arco.



DETALLE DEL ARMADO DE LA COLUMNATA DEL PANTHEON. J. G. SOUFFLOT. 1764-1790

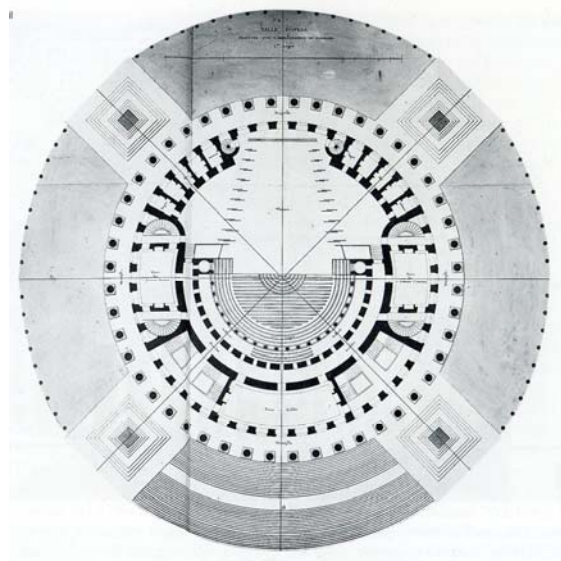
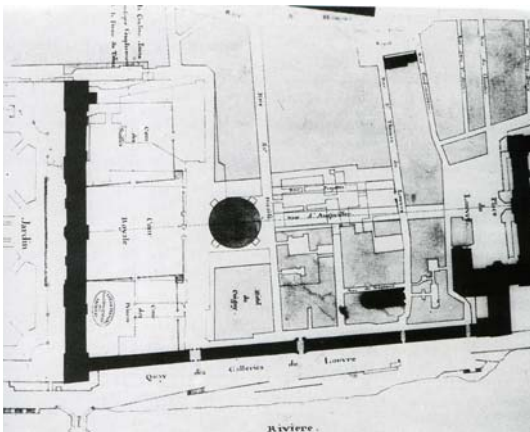
Las deficiencias tecnológicas de la época no le tocará a él resolverlas, los ingenieros de la recién creada *École Nationale des Ponts et Chaussées*, en la que también impartirá sus afamadas clases, adelantarán el camino a los arquitectos, que cogerán el testigo en el siglo siguiente. Sin embargo, sí detectamos en Boullée una voluntad de simplificación figurativa que supone el progresivo desembarazamiento del lenguaje clásico a través de la paulatina desaparición de los órdenes, primero en el exterior y finalmente también en el interior, hasta su casi completa eliminación en sus proyectos más utópicos y tardíos. Veamos a través de algunos ejemplos este ascético camino de renuncia al lenguaje clasicista y su progresiva sustitución por una austeridad minimalista muda y plana que también podemos calificar de protomoderna y de pionera, aunque éste sea un camino recorrido también en paralelo por otros arquitectos importantes del momento como J. N. Ledoux, G. Dance, F. Gilly o J. Soane.

Dejando a un lado la primera fase de su producción arquitectónica para promotores privados, la que realmente llega a construir, nos centraremos para recorrer este camino, en los proyectos públicos que realiza en su segunda etapa. Proyectos que no verán ejecutados, que se quedarán en el papel, pero en los que pone en práctica las teorías recogidas en su “*Essai sur L’art*”.



PROYECTO DE TEATRO DE LA ÓPERA. ALZADO. E. L. BOULLÉE. 1781

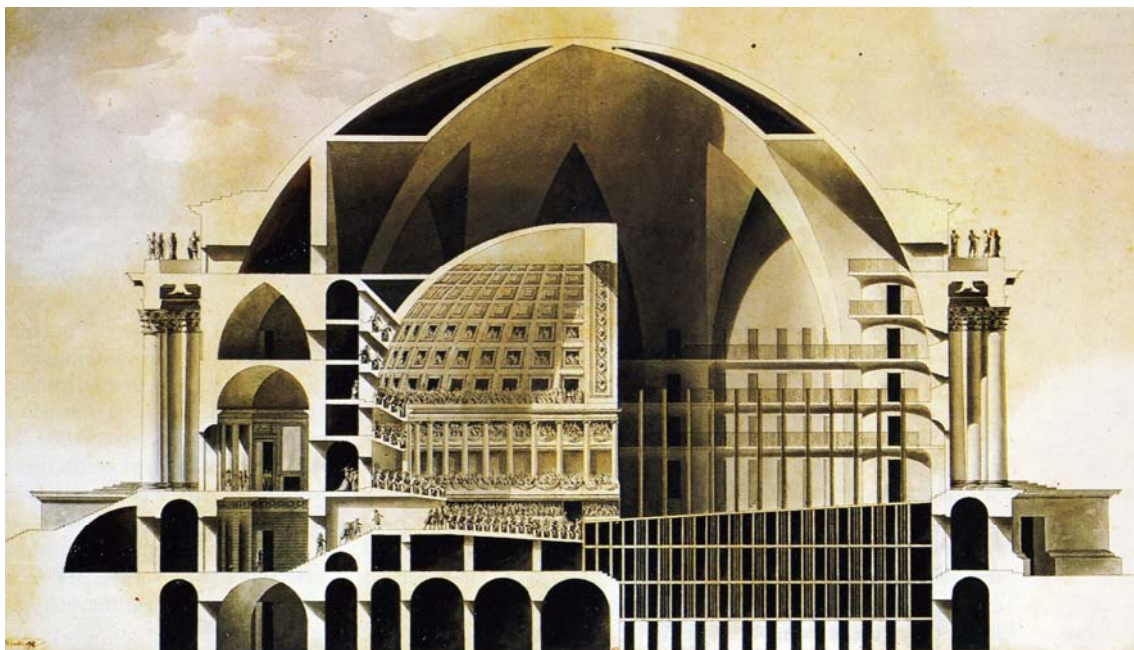
Uno de los primeros proyectos que dibuja es el nuevo Teatro de la Ópera para Paris que sustituiría al que se había incendiado en dos ocasiones en menos de veinte años. Los planos datan de 1781 y representan, como ningún otro proyecto el ideal de belleza suprema. La volumetría pura del cilindro rematado con cúpula, la envolvente circular de columnas que hace que la luz se derrame de la forma más armoniosa y sutil posible, en cada columna y en el conjunto; y la escala desmesurada del Tholos, que supera con creces el tamaño de cualquier referente de la antigüedad, hace de este proyecto el paradigma de las más altas aspiraciones artísticas de la obra de Boullée. Las columnas se enseñorean en él como el único y apabullante motivo formal; y podríamos decir de su imagen, que es realmente sobrecogedora, sublime e insuperable como forma poética.



TEATRO DE LA ÓPERA. PLANTA DE SITUACIÓN EN EL SOLAR DE LAS CAPUCHINAS Y PLANYA BAJA. E. L. BOULLÉE. 1781

El referente clásico de la antigüedad es incuestionable, pero también podemos leer en este proyecto la voluntad de desmaterializar la piel, de hacer desaparecer los muros portantes como constitutivos esenciales de la imagen de la arquitectura, que nos evoca un nuevo paralelismo con la teoría miesiana de que la arquitectura está compuesta de *huesos y piel*. En este caso la piel se hace virtual, mientras que los huesos, los soportes, son casi el único elemento compositivo visible.

Lo sorprendente del proyecto es que envuelve, reviste y esconde la compleja realidad funcional y espacial de un teatro de ópera. Tanto la planta como, sobre todo, las secciones, manifiestan un acusado contraste de situaciones, especialmente llamativo en los espacios intersticiales entre la envolvente y el interior de la sala. En ellos descubrimos los tortuosos vericuetos espaciales y estructurales que Boullée diseña para resolver el ambicioso programa, donde recurre incluso a introducir arcos apuntados y bóvedas gallonadas, completamente ajenas al lenguaje clásico. Boullée tenía sobre el arte de los godos una opinión muy positiva que se refleja en su *Essai* y en algún momento se planteó la posibilidad de mezclar el arte griego con el gótico para conseguir el estilo perfecto³⁵.



TEATRO DE LA ÓPERA. SECCIÓN LONGITUDINAL. E. L. BOULLÉE. 1781

No es el único que hace este planteamiento, ni el primero que se ve obligado a recurrir al uso de estructuras apuntadas para resolver los problemas estructurales de los edificios clasicistas. J. G. Soufflot, en Santa Genoveva, abre el debate en este sentido y, aunque los trucos gotizantes se esconden todavía de forma vergonzante detrás del aparato clásico de los alzados, las secciones los ponen de manifiesto y siembran las dudas sobre las que se asentará, ya en el siglo siguiente y de la mano de E. Viollet-le-Duc, el racionalismo estructural.

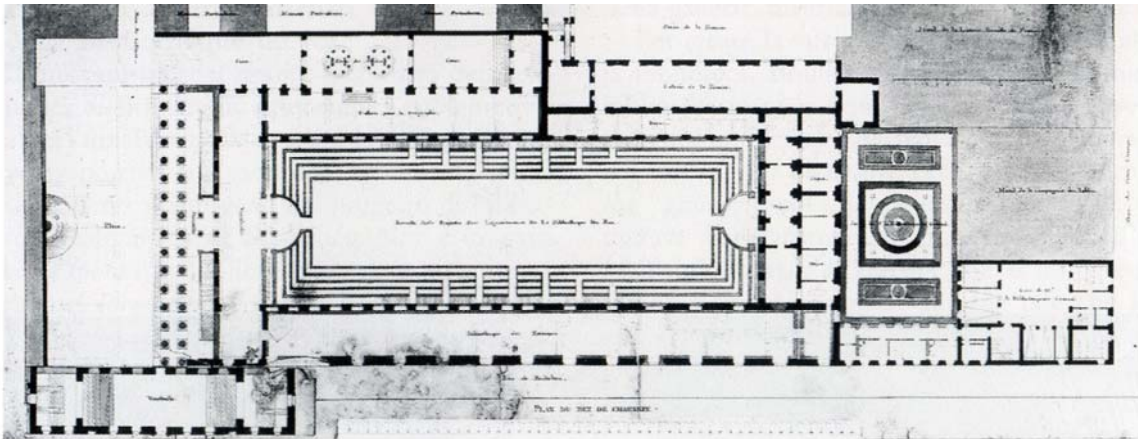
³⁵ Desde hace tiempo había concebido el proyecto de reunir las bellezas de la arquitectura griega y los medios artísticos conocidos y aplicados por los godos. Estos supieron, como he señalado anteriormente, ocultar con arte, por medio de trabajos delicados, todas las fuerzas resistentes de sus templos, de manera que estos edificios parecen sostenerse milagrosamente.

BOULLÉE, Étienne Louis "Arquitectura. Ensayo sobre el arte"

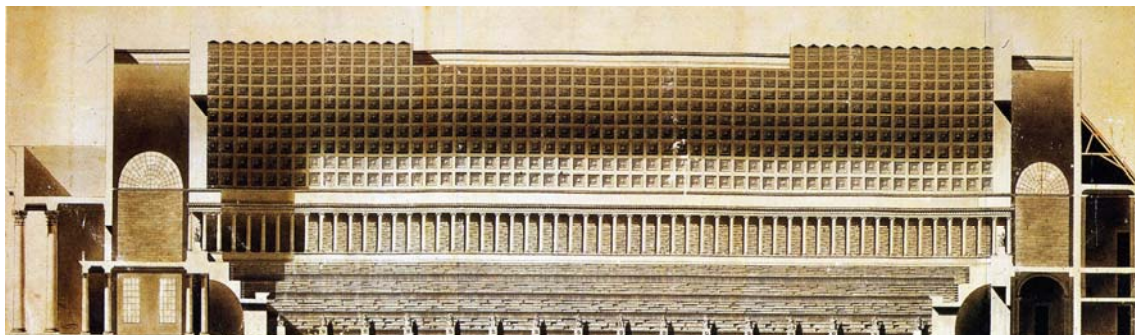
Pag. 82

El proyecto plantea muchos otros aspectos, ciertamente novedosos, como la apertura del proscenio con el ancho de la sala, la facilidad de evacuación por la multiplicidad de las puertas de salida, los revolucionarios sistemas de protección contra los incendios o los ingeniosos mecanismos de apertura simultánea de las puertas; pero lo verdaderamente significativo es la voluntad de crear una gran obra de arte, una obra de arte absoluta, y conseguirlo, con un programa que no se presta a ello; y a través del único lenguaje que conoce, el de los órdenes clásicos. Eso sí, utilizados de forma grandiosa, desmesurada, totalizadora y con una escala que hace que el edificio roce lo inverosímil y dudemos de su capacidad de construirse. No será el único ni el que más adolezca de esta fatídica condición.

En contraposición con el teatro, al que podemos considerar como el momento álgido de su postura clasicista y punto de partida del proceso evolutivo de desnudamiento del lenguaje en Boullée, analicemos el proyecto de Biblioteca Real que, convencido de que llegaría a construirla, publica y presenta en 1785; y donde el problema que se plantea es justamente el inverso: crear un gran espacio entre las arquitecturas ya existentes ocupando el patio que conforman entre ellas.



PLANTA DE SITUACIÓN DE LA BIBLIOTECA REAL. E. L. BOULLÉE .1785

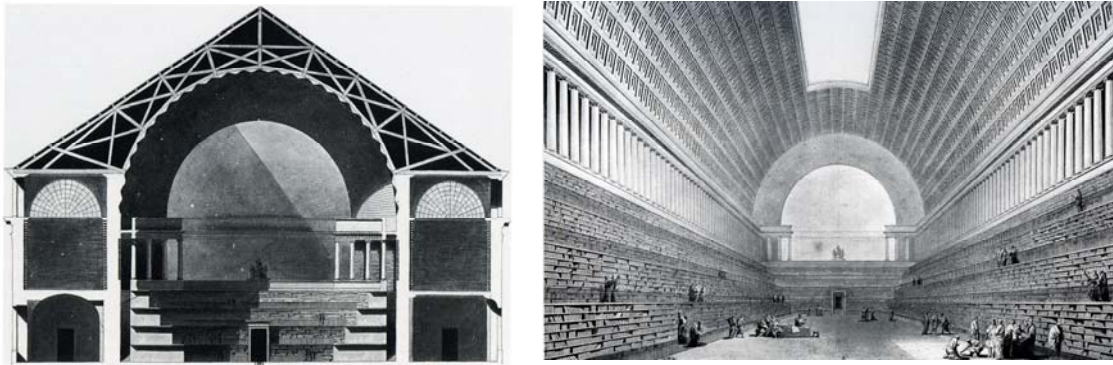


BIBLIOTECA REAL. SECCIÓN LONGITUDINAL. E. L. BOULLÉE. 1785

Desde el punto de vista conceptual la solución adoptada para la Biblioteca es similar a la del Teatro de la Ópera, la piel continua de columnas gigantes, separada de los muros, vuelve a ser la protagonista del espacio. Cambia el punto de vista, que en este caso es interior y no exterior como en el Teatro, pero la radicalidad y simplicidad de los volúmenes, léase en este caso de los espacios, se mantiene como una constante.

Pero reparemos en cómo el papel de la columnata de la Biblioteca en la conformación del espacio ya no es el de protagonista exclusivo, sino que es compartido con el de la bóveda y con el del plinto, que en este caso está constituido por los estantes de los libros. Las columnas son las mediadoras entre el mundo terrenal que representan las bancadas de anaqueles por donde pululan los lectores ávidos del saber y el mundo celestial que refleja la bóveda rasgada por la que entra y se desparrama abundante la luz del conocimiento. La concepción simbólica, y en último término parlante, de su arquitectura es en este caso muy evidente.

La columna ya no tiene tampoco la sola misión de dignificar y cualificar la imagen de la arquitectura como ocurriera en el Teatro y adquiere otras funciones, como por ejemplo crear la ficción de que la bóveda flota, que se sostiene sobre la arquitectura arquitrabada, lo cual no es cierto como manifiesta sin ambages la sección. O la de abrir al exterior, también de forma ilusionista, el espacio interior introduciendo la luz por detrás de la barrera de columnas.

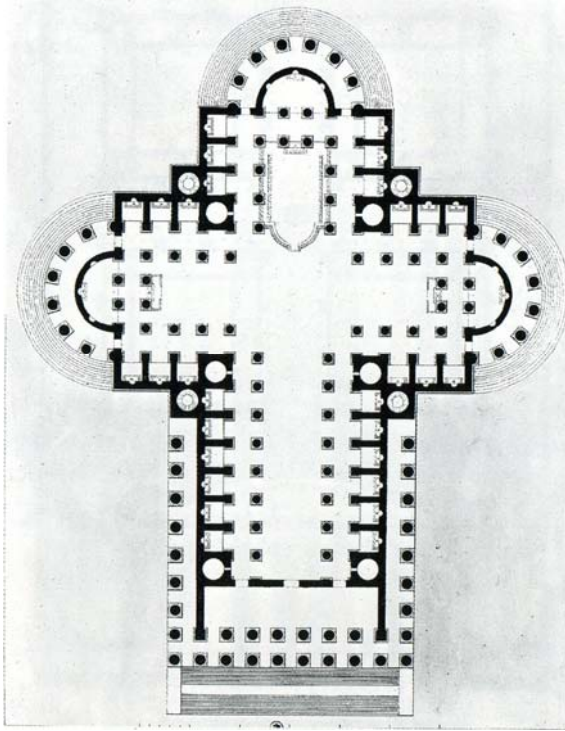


BIBLIOTECA REAL. SECCIÓN TRANSVERSAL Y VISTA. E. L. BOULLÉE. 1785

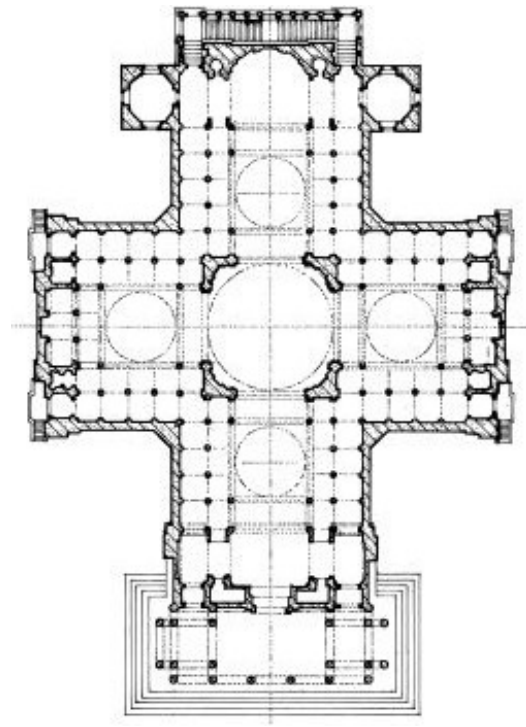
Hallazgos que desarrollará en sucesivos proyectos y que justifican la hipótesis de que Boullée propone a través de sus últimos proyectos una sustitución paulatina del lenguaje clásico como portador de la poética arquitectónica, es decir como garante de la artísticidad de la arquitectura, por otros mecanismos arquitectónicos abstractos y autónomos, en el sentido kaufmanniano, como la esencialización volumétrica y espacial, la austeridad formal, la manipulación de la luz, la desmaterialización de los cerramientos, la disolución de los espacios interiores, convertidos en exteriores o los juegos ilusionistas con la gravitación, recién descubierta. Todos ellos ingredientes esenciales de la modernidad que serán posteriormente desarrollados y teorizados a lo largo de los dos siglos siguientes.

Pero veamos con algún ejemplo más cómo se producen esta mutación donde el lenguaje clasicista, el formalismo de los órdenes, pasa a un segundo plano dejando su lugar predominante a los novedosos mecanismos proyectuales.

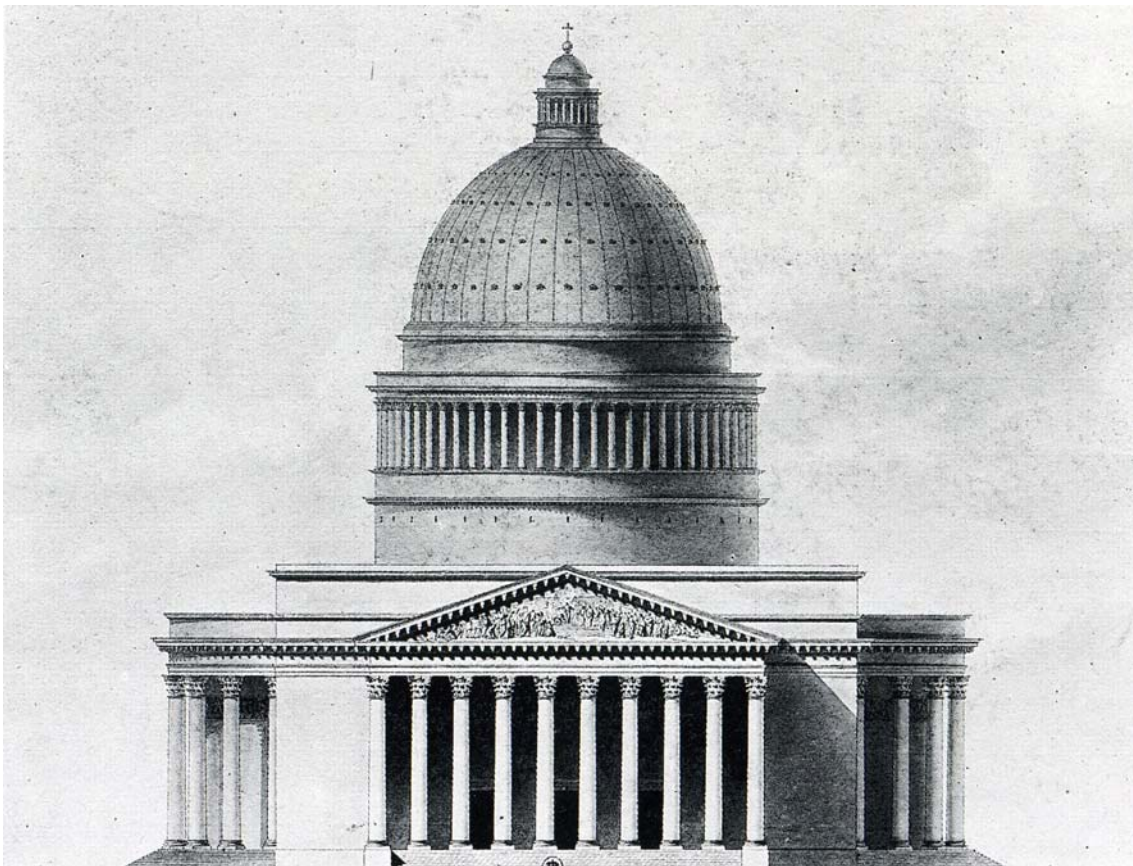
Partamos para ello del proyecto para la iglesia de la Madeleine, en el que el organismo proyectado y apenas iniciado por Contant D'Ivry a su fallecimiento en 1777, sirve de base a la propuesta de Boullée. En él nos encontramos con una planta de cruz latina convencional a la que se rodea interior y exteriormente con pórticos clásicos. El frente y nave principal siguen el modelo de templo períptero griego con frontón, mientras que para el remate de los tres brazos se copia la solución no ejecutada de G. L. Bernini para el ábside de Santa María la Mayor de Roma.



IGLESIA DE LA MADELEINE. PROYECTO DE BOULLÉE



PANTHEON DE J. G. SOUFFLOT

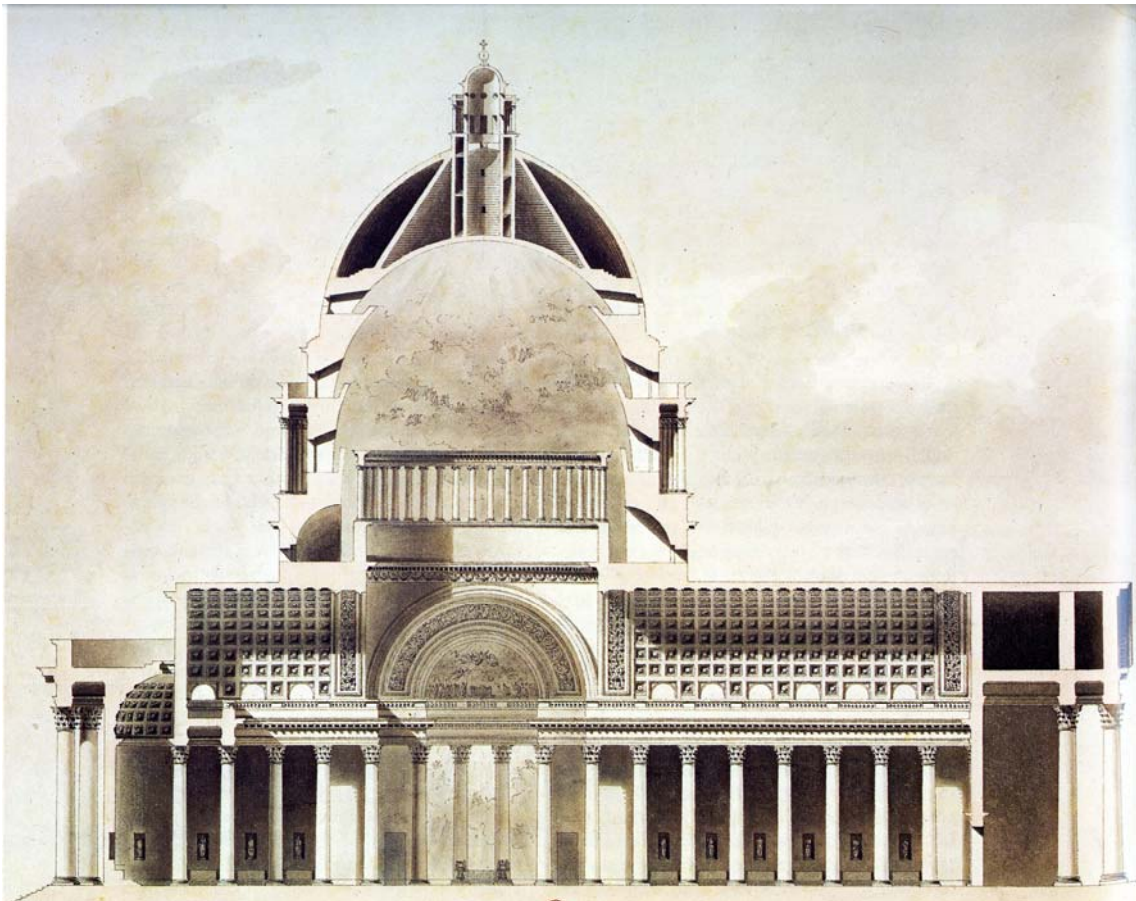


IGLESIA DE LA MADELEINE. FACHADA PRINCIPAL. PROYECTO DE E. L. BOULLÉE.

En el interior también se recurre al pórtico columnado de inspiración basilical que sostiene las bóvedas de cañón encasetonadas de la nave principal y la del transepto, y sobre el crucero se levanta la cúpula, que presenta ya la peculiar solución ilusionista de independizar el tambor circular columnado que flota en el vacío, separado de la bóveda que semeja el cielo.

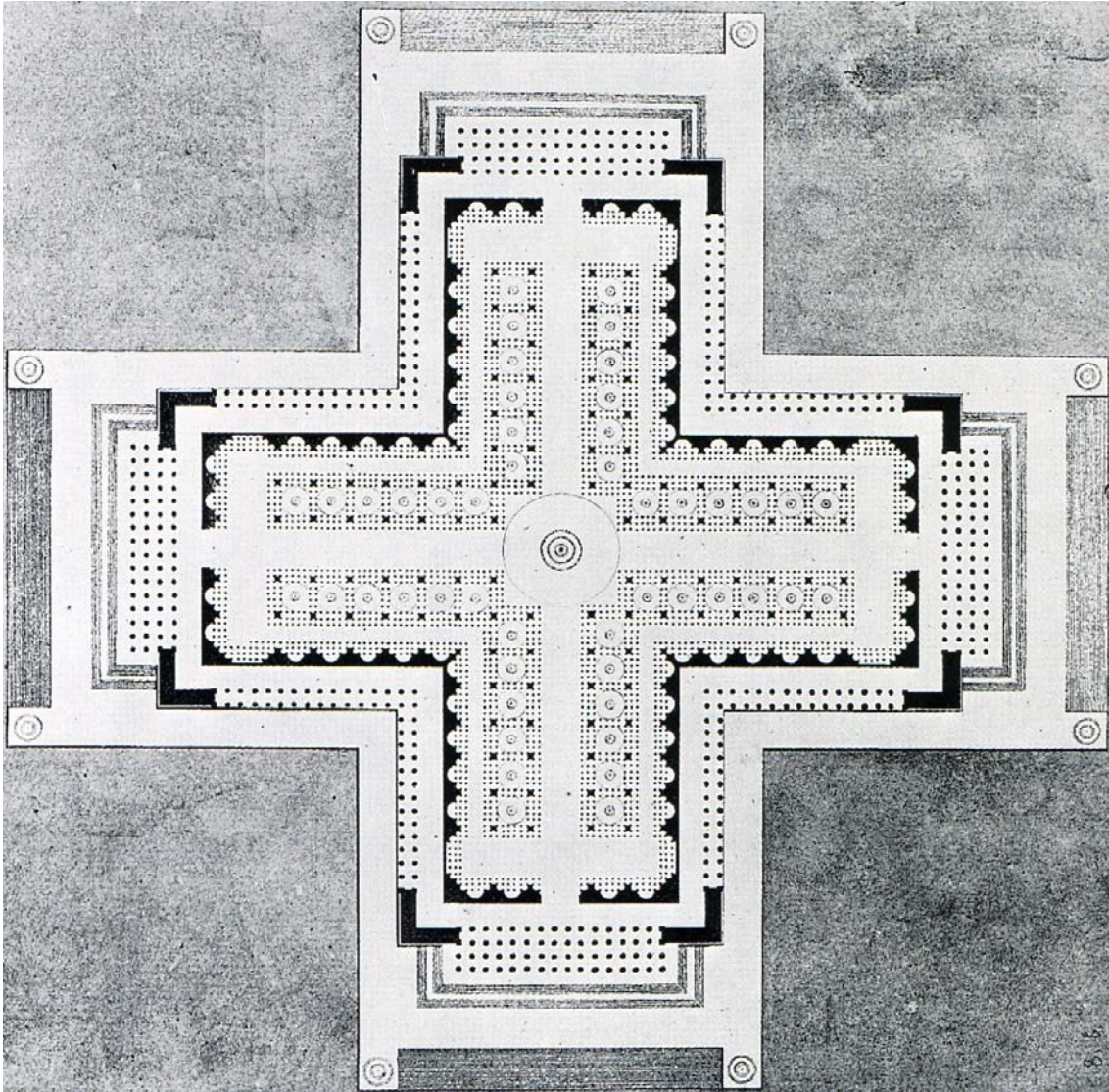
Hasta aquí, la solución es bastante convencional. Se trata de revestir el organismo, concebido previamente y en parte ejecutado, con un traje clásico a la moda grecorromana. Un traje externo y uno interno, confeccionados con el mismo tejido, la veladura de columnas que cubren toda la piel del edificio y esconden sus muros portantes. La solución del teatro y de la biblioteca en un solo edificio.

Nada que J. G. Soufflot no hubiera planteado ya en Saint Genevieve, aunque con mayor profusión decorativa y complejidad espacial. La propuesta de Boullée es esencialista y austera en el sentido de simplificar los volúmenes y los espacios; y racionalizar las formas decorativas limitándolas a lo estrictamente esencial. El camino del purismo formal está iniciado.

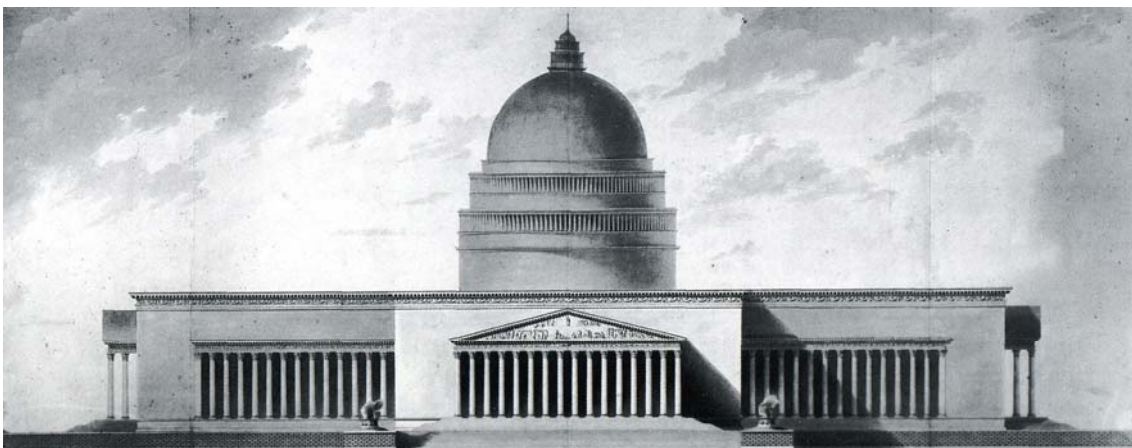


IGLESIA DE LA MADELEINE. SECCIÓN LONGITUDINAL. PROYECTO DE E. L. BOULLÉE

Pero si comparamos este primer proyecto de la Iglesia de la Madeleine con el de la Catedral Metropolitana realizado entre 1781 y 1782, las diferencias son sustanciales. La geometría de la planta así como los volúmenes se hacen autónomos, remiten a sí mismos, a su propia ley aritmética, no a modelos y tipos pretéritos. Son simples geometrías puras y volúmenes sencillos de aristas vivas que presentan adosados a sus testeros o excavados en sus ángulos los pórticos clásicos, convertidos en meras decoraciones añadidas que dignifican y caracterizan el edificio, pero que ya no constituyen su esencia.



CATEDRAL METROPOLITANA. PLANTA Y FACHADA PRINCIPAL. E. L. BOULLÉE. 1781-1782

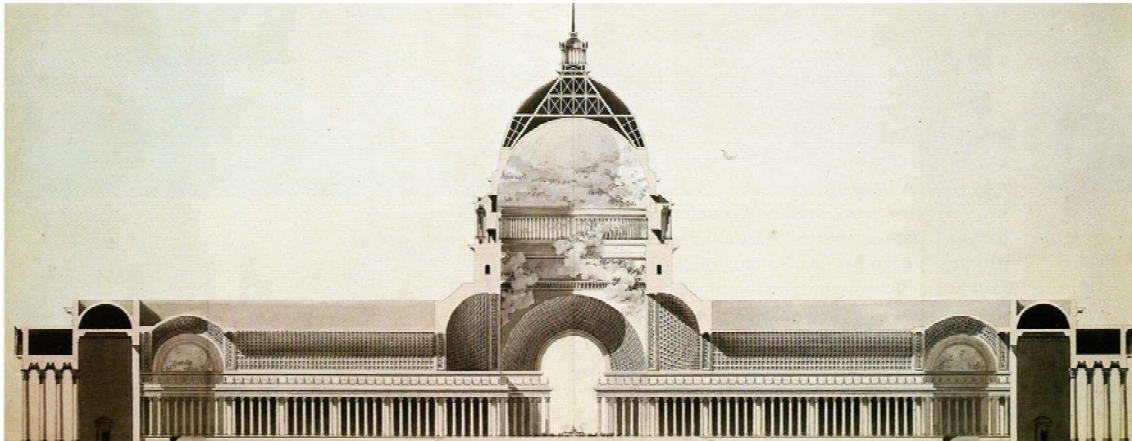


Vemos, también, cómo la piel tersa y ciega de los paramentos va teniendo más papel en la formalización general que los propios pórticos, que cada vez asumen más su vocación de perforaciones puntuales en los muros que conforman las sencillas y austeras volumetrías. Los pórticos se conciben ahora como una cita, casi literal, adherida al

plano liso de la fábrica, que podríamos calificar como no esencial, a la vista de los últimos proyectos utópicos, donde se prescinde de ella.

Sorprende el papel predominante que adquieren los muros en la configuración del exterior frente a su limitada presencia en la planta, donde las sucesivas alineaciones de columnas envuelven exterior e interiormente los escasos restos de elementos murarios que presenta el edificio y que se limitan a configurar y definir las esquinas de los cuatro volúmenes que definen los brazos.

La reducción paulatina de las columnatas en el exterior, que en realidad es más aparente que real, se contrapone, sin embargo, con la exacerbación de su uso en el interior, donde se recrea hasta el paroxismo la piel continua de soportes.



CATEDRAL METROPOLITANA. SECCIÓN. E.L. BOULLÉE. 1781-1782

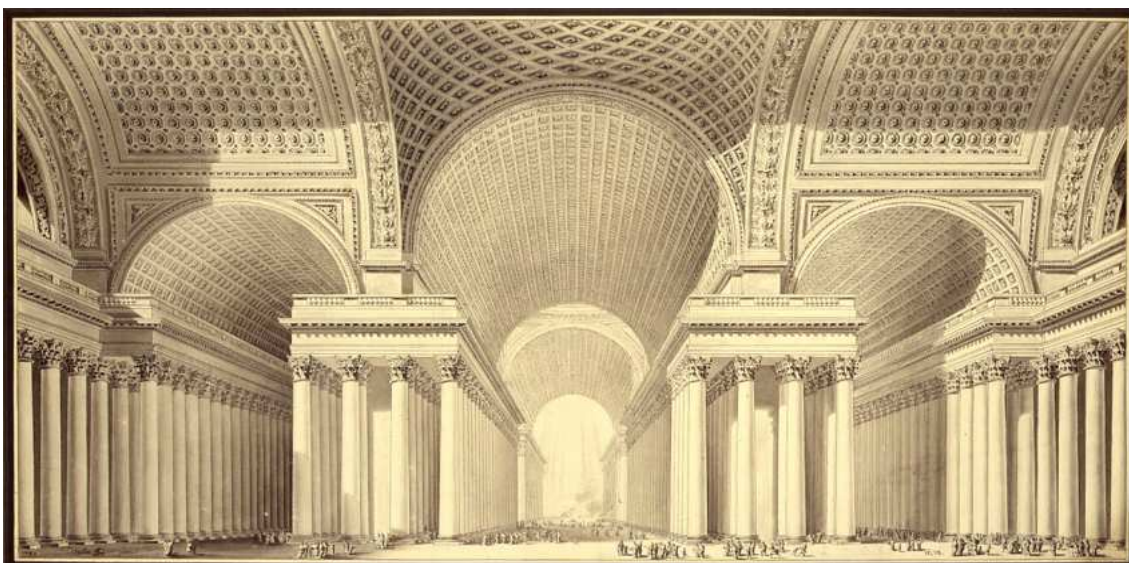
El muro pierde presencia sustituido por la compleja piel de columnas que aparentemente soportan las bóvedas, de modo que se escamotea tanto su papel de conformador del espacio, como de soporte de la estructura, creando la ficción de que el interior es abierto y que la bóveda flota. Quizá sigue en ello las recomendaciones de M. A. Laugier³⁶. A este objetivo contribuye la introducción de iluminación indirecta entre los muros y la cortina de soportes, que se derrama suavemente por detrás de la curvatura de los fustes desmaterializándolos.

La catedral Metropolitana constituye el ejemplo más depurado de este ardid espacial donde la limpia bóveda de cañón encasetonado a la romana parece gravitar pesadamente sobre el ligero plano de estilizados órdenes compuestos, y sin embargo éstos, sólo soportan un andén que está en primer plano, descansando la bóveda sobre el grueso muro posterior que esconde el frente adelantado de columnas. Este andén rodea los muros intermedios que dividen las tres naves por todos sus lados multiplicando el efecto desmaterializador de los verdaderos soportes murarios.

³⁶ *Es el muro el que produce todas las cargas superfluas. Es también el que despoja a la arquitectura de toda su gracia. Cuanto menos aparezca, más bella será la obra, y si no aparece en absoluto, la obra será perfecta.*

LAUGIER, Marc-Antoine. "Ensayo sobre la arquitectura"

Pag. 65



CATEDRAL METROPOLITANA. VISTA INTERIOR DE LAS TRES NAVES. E. L. BOULLÉE. 1781-1782

Otro ejemplo significativo en el camino de la desnudez y la austeridad; y de la manipulación de la compleja relación entre elementos murarios y columnatas que elabora Boullée, lo constituye el proyecto del Palacio de Justicia donde, si nos abstraemos de la rígida geometría del cuadrado que lo impregna todo, podemos descubrir las variadas y sorprendentes relaciones que establece entre los paramentos ciegos y filtros de columnas.



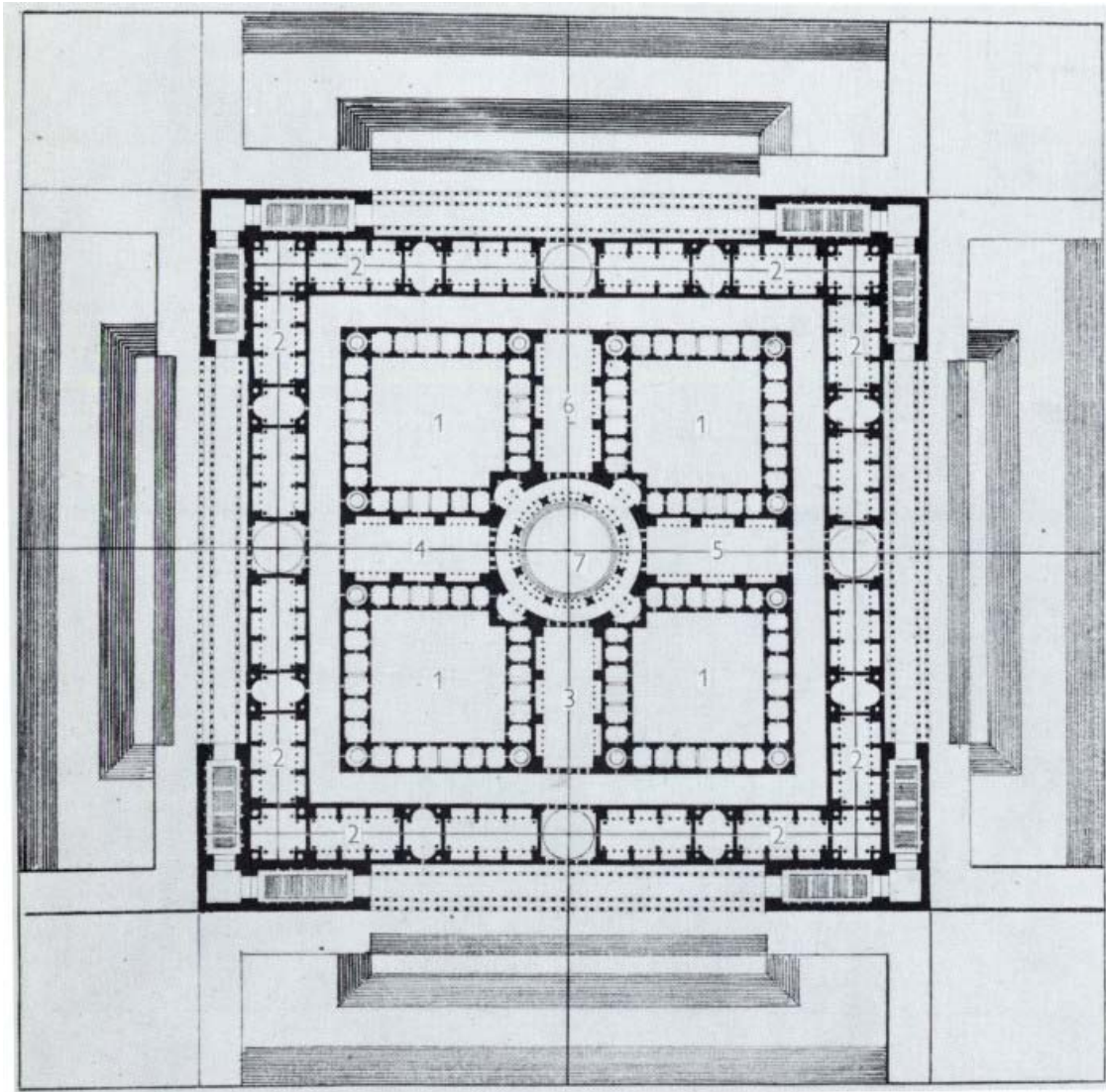
PALACIO DE JUSTICIA. VISTA. E. L. BOULLÉE. 1782

Visto el Palacio desde el exterior, el prisma se presenta hermético, cerrado, casi impenetrable. Se diría que el “*carácter*”³⁷ de este proyecto representa lo opuesto al del Teatro de la Ópera como obligaba la estricta aplicación del nuevo concepto acuñado por G. Boffrand, defendido por J. F. Blondel y sobre el que J. N. L. Durand argumentará su teoría arquitectónica como sustitutivo de las garantías de los antiguos estilos.

Las cuatro esquinas ciegas articuladas en continuidad mediante los cuatro pórticos planos remiten a la fachada de la Biblioteca Real proyectada en el solar del convento de las Capuchinas, pero su alzado, repetido implacablemente en los cuatro lados y magnificado por su elevación sobre sendas plataformas y escalinatas que le confieren un carácter casi militar con vocación defensiva, se nos manifiesta como un arquetipo de

³⁷ *Dirijamos nuestras miradas sobre un objeto. El primer sentimiento que experimentamos se deduce, evidentemente, de la manera en que el objeto nos afecta. Llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y que causa en nosotros una determinada impresión. Introducir carácter en una obra es emplear con equidad todos los medios propios, de manera que no nos hagan experimentar otras sensaciones más que aquellas que deban resultar del tema.*
BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte” Pag. 67

perfección y autonomía formal casi sobrenatural. En este sentido, el proyecto presenta un *carácter* dual perfectamente acorde con el tema de que se trata: la sede de la justicia ocupa el cuerpo superior que adquiere una forma perfecta, mientras que los condenados se hacinan en el basamento soportando, con su culpa, el peso de la justicia³⁸.



PALACIO DE JUSTICIA. PLANTA. E. L. BOULLÉE. 1782

Sorprende, sin embargo, que el desmesurado despliegue de los pórticos no se corresponda con el tamaño y disposición de las puertas y escaleras. Los accesos principales, centrados y fragmentados, se abren detrás de la tercera línea de columnas y aparecen como escondidos y camuflados por el propio pórtico, mientras que con la amplitud del vano intermedio entre los tres planos de soportes, se potencia el eje

³⁸ Presumo que para introducir en esta producción la poesía de la arquitectura es conveniente disponer bajo el palacio (de justicia) la entrada de las prisiones.

Me ha parecido que al presentar este augusto palacio elevado sobre el tenebroso antro del crimen, podría no solamente hacer valer la nobleza de la arquitectura por medio de las oposiciones que de ello resultasen, sino que además y de manera metafórica presentaría el marco imponente de los vicios vencidos por el peso de la justicia.

BOULLÉE, Étienne Louis "Arquitectura. Ensayo sobre el arte"

Pag. 102

longitudinal paralelo a la fachada que remata en las grandes embocaduras de las escalinatas que ocupan los ángulos del edificio, lo que produce una inversión en la disposición y prevalencia de los distintos elementos compositivos.

Las propias escaleras, que ocupan el espesor de los gruesos muros que conforman los ángulos, se localizan en los puntos más extremos de la planta dejando en entredicho su compromiso con la más elemental funcionalidad, pero conformando con los pórticos una gruesa piel exterior que envuelve los espacios principales. El anillo que conforma el pasillo interior perimetral se constituye como una segunda piel muraria también hueca, de ahí que sus paredes sean explícitamente lisas, en contraste con las que conforman las salas, que aparecen sistemáticamente veladas por un plano de nichos columnados dispuestos entre contrafuertes, cuyo sentido funcional, como el de las escaleras, también se nos escapa. No así el objetivo espacial que repite la pretensión de desmaterializar los cerramientos interiores, de eliminar virtualmente las paredes, como refleja “*El descubrimiento del Laoconte*” que pintara Hubert Robert en 1773.

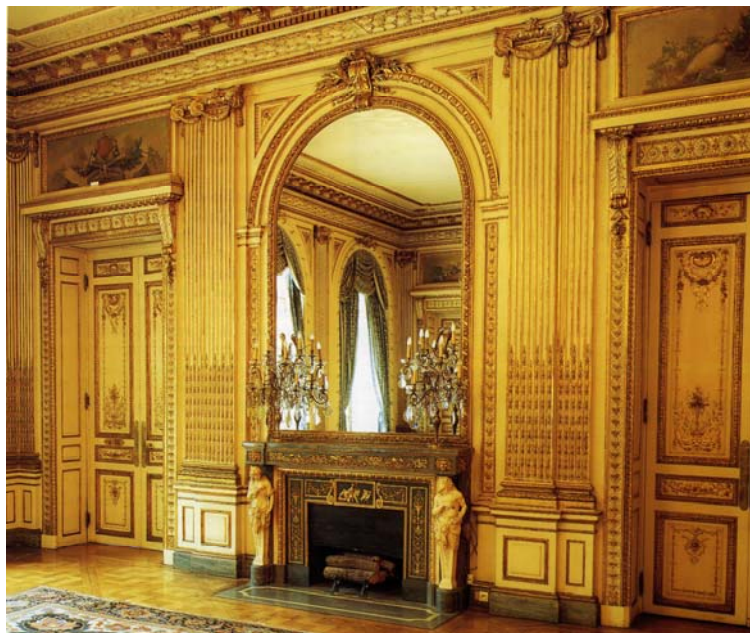
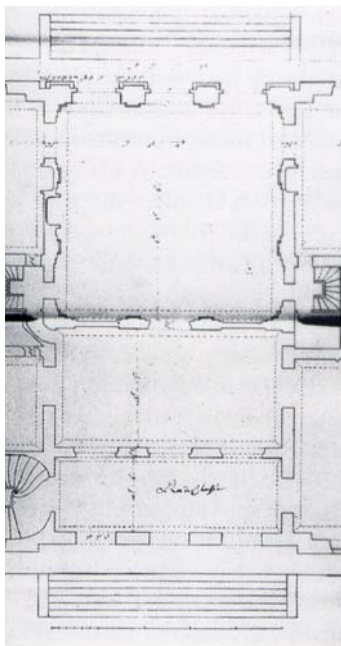


“EL DESCUBRIMIENTO DEL LAOCONTE”. HUBERT ROBERT. 1773

Esta búsqueda de la desmaterialización de los paramentos interiores no es nueva, ya la encontramos en la forma de *trompe l’oeil*, de trampantojo, en las pinturas pompeyanas, renacentistas y barrocas; y nos la volvemos a encontrar en su forma más ilusionista en la Galería de los Espejos de Versalles o en los característicos interiores tripartitos de los palacios urbanos parisinos.

El propio J. F. Blondel recomendaba el uso de los espejos para crear falsas sensaciones de transparencia y Boullée será un maestro en su uso, en el que se especializó en su primera etapa como arquitecto de obras privadas. El Gran Salón del Hôtel d’Evreux, actual palacio del Elíseo, sede de la presidencia de la República Francesa, es uno de estos característicos espacios cuadrados tripartitos que enfrentan tres huecos abiertos al

patio con tres arcadas ciegas y revestidas de espejo de modo que en ellos se duplica la visión del jardín³⁹.



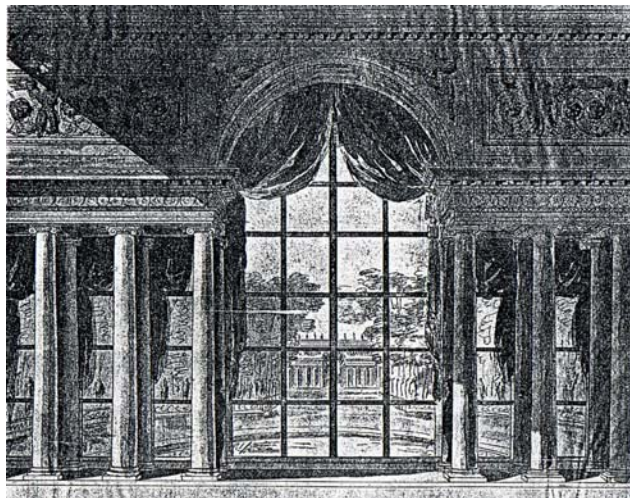
CASTILLO DE CHAVILLÉ. E. L. BOULLÉE. 1764
MAISON TOUROLLE. E. L. BOULLÉE. 1762

También podemos descubrir en estos efectismos barrocos, además de la construcción de una espacialidad ambigua e inquietante, sorpresiva y evocadora, la consciente búsqueda de la eliminación virtual del cerramiento, que se convertirá más adelante en objetivo real para el Movimiento Moderno y que sólo el desarrollo de la técnica constructiva de la estructura posibilitará efectivamente en el siglo XX, pero que ya en estos experimentos pioneros de Boullée podemos intuir⁴⁰.

³⁹ Estos efectos especiales 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.
COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950” Pag. 21

⁴⁰ La multiplicación de los efectos reales (en oposición a los ilusorios) del paralaje fue imposable 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 (y sobre todo térmico) permitiendo la construcción de toda clase de edificios con amplios vestíbulos acristalados y con columnas o pies derechos.

COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950” Pag. 21



HOTEL DE SEGUR. VISTA DESDE EL INTERIOR. E. L. BOULLÉE

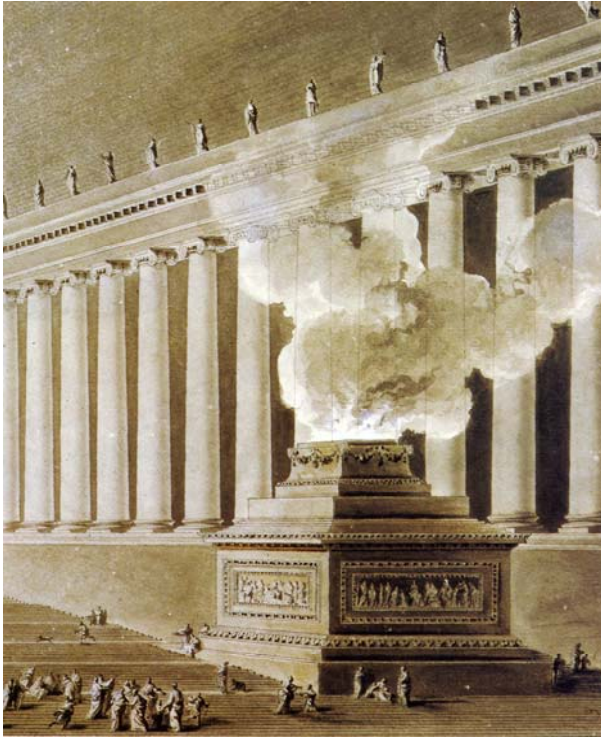


HOTEL DE SEGUR. VISTA DE LA FACHADA AL JARDÍN. E. L. BOULLÉE

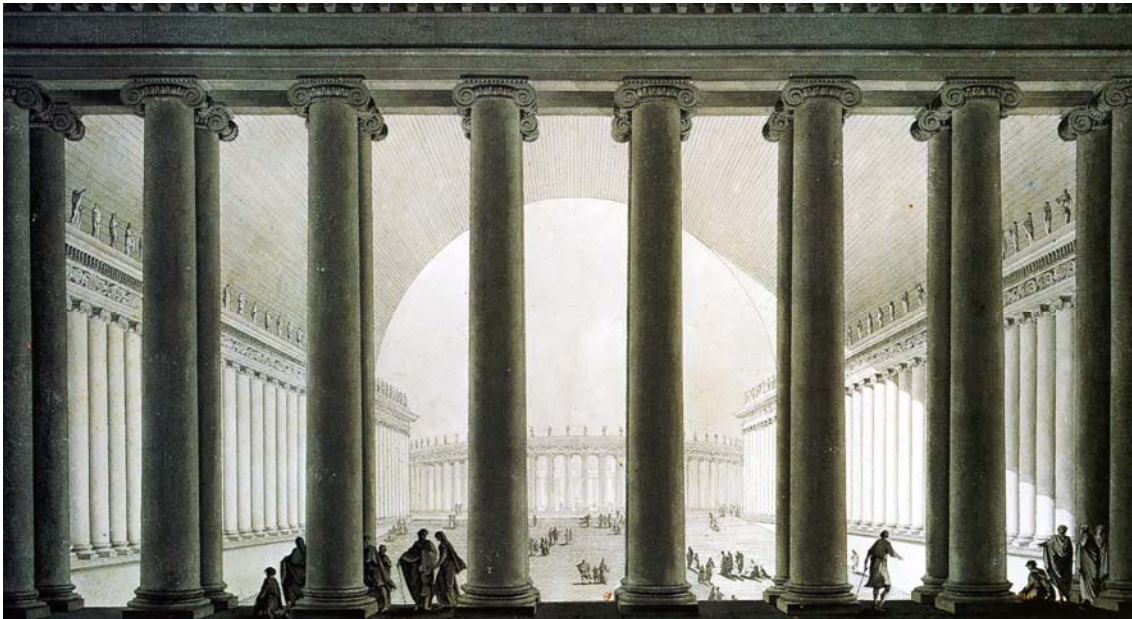
De nuevo nos sorprende que también en Mies reconozcamos este interés por desmaterializar el cerramiento y crear espacios ilusionistas que juegan con la recreación de exteriores en el interior mediante la utilización de diferentes pieles de vidrio y a través del efecto engañoso de los reflejos y de las falsas duplicaciones provocadas con espejos. Los montajes expositivos que realiza en la década de los Veinte son una buena prueba de ello, y como sucede también en Boullée, le sirven de banco de pruebas para las modélicas realizaciones posteriores.

En efecto, Boullée también experimenta en su primera etapa proyectual con el efectismo ilusionista y rococó de los espejos, como paso previo para crear, con los proyectos teóricos de su segunda etapa, sensaciones verdaderas de desaparición del cerramiento. El truco que emplea para ello, lo podemos deducir de las plantas y las secciones de los proyectos, pero aparece explícito en las vistas interiores. Se trata de disponer en el interior, en paralelo a los paramentos, una sucesión de planos de columnas que producen a la vista el efecto de profundidad infinita, de cierre de las vistas, pero no de clausura del espacio, tal como ya lo experimentara G. L. Bernini en la columnata de San Pedro del Vaticano. Se crea, de este modo, la ficción de que el espacio interior está abierto hacia el exterior y de que no tiene límites.

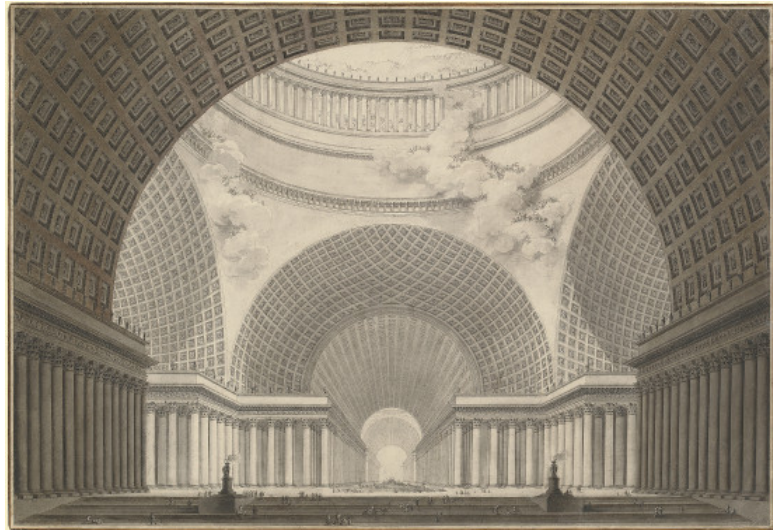
El mecanismo se hace todavía más efectista si se introduce la luz entre el muro y el plano de columnas, de tal manera que sin ver su origen, se perciba como proveniente del exterior.



PROYECTO DE MUSEO. VISTA INTERIOR Y DETALLE. E. L. BOULLÉE. 1783

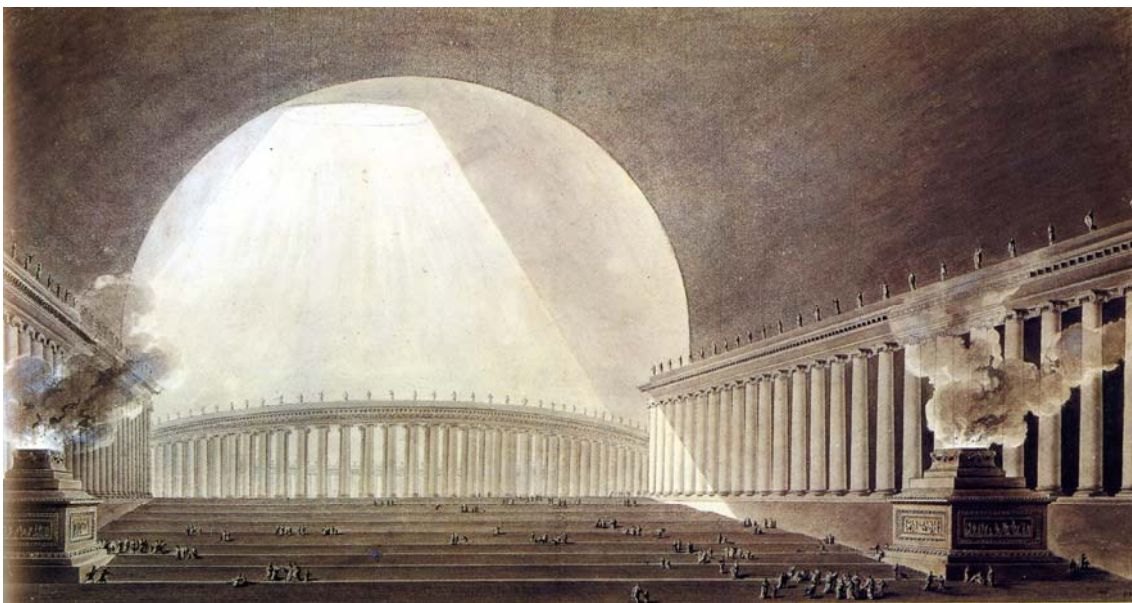


Esta manipulación de los interiores con el fin de recrearlos como exteriores llega a su culmen en las columnatas circulares dispuestas en el interior y que carecen de cubrición, flotando aéreas en el espacio. En la catedral Metropolitana la columnata aparece, como en el proyecto para la Iglesia de la Madeleine, suspendida en el anillo que define el crucero y se recorta sobre el fondo de la cúpula que imita con su pintura la bóveda celeste. Boullée dibuja incluso nubes en el vacío de la sección y de las vistas interiores que se interponen entre la columnata y el espectador produciendo el efecto de que ésta se sitúa por encima del mismo cielo.



CATEDRAL METROPOLITANA. DETALLE DE LA SECCIÓN Y VISTA INTERIOR. E. L. BOULLÉE. 1781

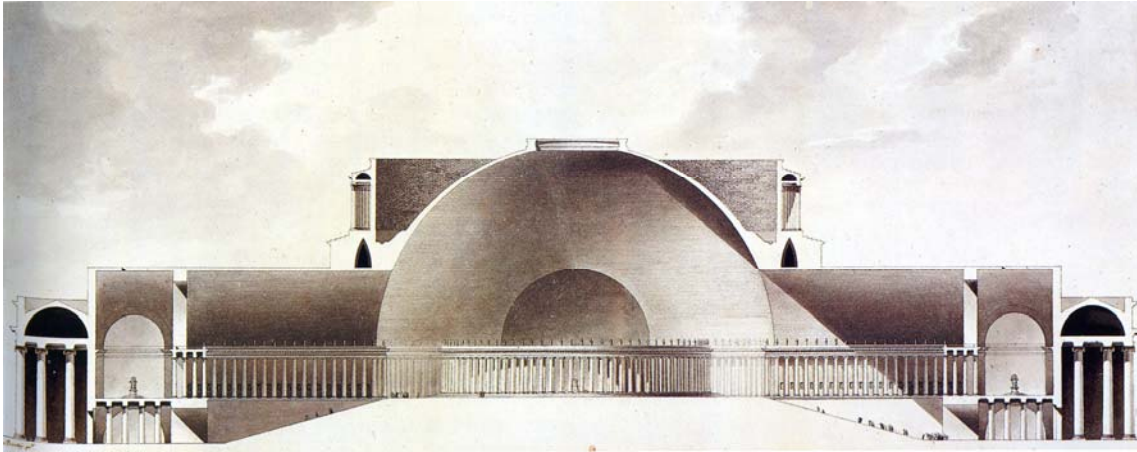
En el proyecto de museo las bóvedas de cañón que cubren los brazos y la gran cúpula del crucero se dibujan lisas, sin ningún tipo de decoración de modo que el interior del edificio parece una calle y la columnata circular situada en el centro simula ser una estoa a cielo abierto. En este caso los pebeteros ardiendo, situados al pie de las escalinatas, generan densas humaredas que reafirman el carácter exterior de la recreación espacial.



PROYECTO DE MUSEO. VISTA INTERIOR. E. L. BOULLÉE. 1783

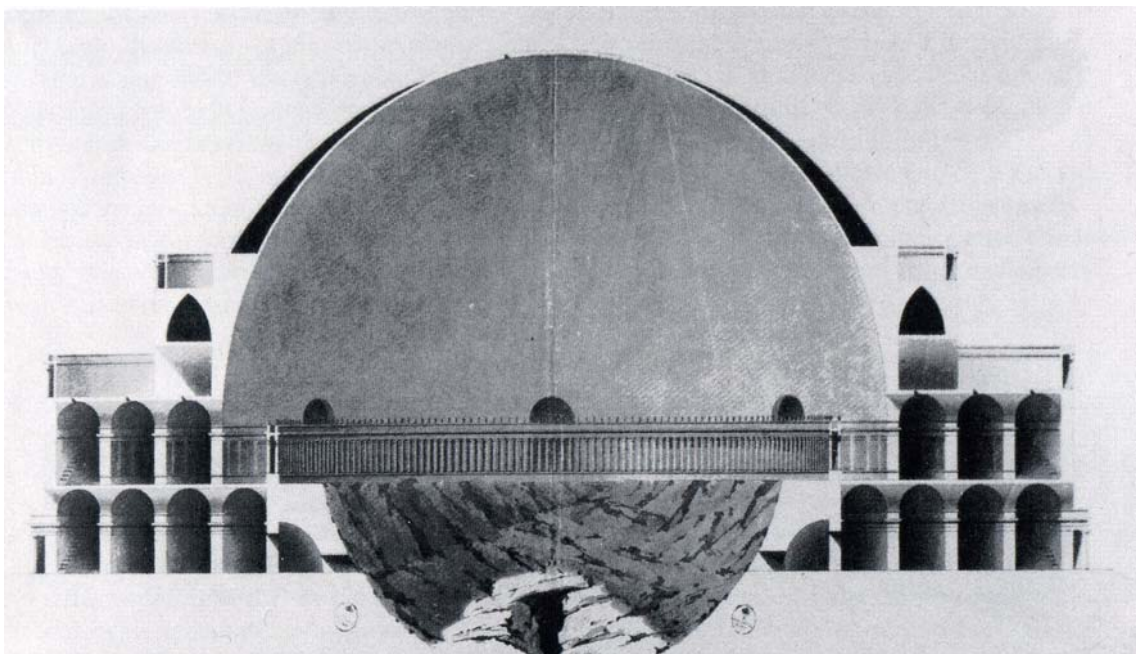
Se podría decir que con Boullée las ficciones arquitectónicas experimentadas en el barroco culminan su periplo: las inestables arquitecturas que un siglo antes se desmoronaban desde lo alto, los seres mitológicos que se precipitaban desesperadamente al vacío y las cortes celestiales que poblaban triunfales las bóvedas barrocas de Andrea Pozzo, Pietro da Cortona, Giovanni Battista Tiepólo o el mismo Andrea Palladio se han desplomado definitivamente, como amenazaban desde su creación, dejando paso a la verdad desnuda, a la ficción perfecta, a la nada más

absoluta. La piel de columnas que representa la tierra, lo humano, lo físico y mensurable, se recorta sobre las bóvedas limpias, prístinas, donde la luz se derrama continua y suavemente recreando de forma perfecta la infinitud del universo que cubre lo terrenal.



PROYECTO DE MUSEO. 1783. SECCIÓN. E. L. BOULLÉE. 1783

El Cenotafio a Newton, donde la representación del día y de la noche adquiere tintes de hiperrealismo mágico o el Monumento destinado al Homenaje a la Naturaleza que escenifica el contraste entre el cielo y la tierra, llevan este efecto hasta sus últimas consecuencias convirtiéndose en las metáforas más perfectas del objetivo último de Boullée, imitar a la naturaleza. Y qué mejor imitación que la recreación del universo mismo en el interior de sus arquitecturas.



MONUMENTO EN HOMENAJE A LA NATURALEZA. E. L. BOULLÉE

II.4 BOULLÉE SUBLIME

En paralelo a este proceso nihilista y reductivo impuesto por la razón, Boullée recorre otro que parece ir en el sentido contrario y que persigue producir en el espectador los efectos más sorprendentes y las emociones más arrebatadoras; y que está guiado por el sentimiento. Estas dos caras de la misma moneda, que se convertirán en el distintivo más característico del periodo clasicista-romántico, también están presentes en su obra, aunque en Boullée, la cara oculta, la romántica, no se expresará, como en muchos de sus contemporáneos, por la vía del pintoresquismo, sino que se manifestará a través de la búsqueda de lo sublime, como cualidad suprema de la belleza⁴¹.

El concepto de lo sublime vinculado a las emociones estéticas es una de las claves fundamentales del periodo y a su definición se dedican innumerables estudios, de los que quizá el más divulgado sea el de Edmund Burke, ya indicado, y del que extraemos esta definición:

*“La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, es el **asombro**, y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror.”*⁴²



“ILLUMINATION DU BELVÉDÈRE DU PETIT TRIANON À VERSAILLES”. CLAUDE-LOUIS CHÂTELET. 1781

⁴¹ (La poética romántica) *En cuanto poética, sedimenta durante el último cuarto de siglo en una nueva categoría estética: lo “picturesque”, con la que, junto a la experiencia de lo sublime, se consagrará el desbordamiento de lo bello en la construcción de lo moderno.*

MARCHÁN FIZ, Simón. “La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno” Pag. 172

⁴² BURKE, Edmund. “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas a cerca de lo sublime y de lo bello” Pag. 110

En la base de esta definición late de nuevo la teoría de las sensaciones como la auténtica vía del conocimiento y se remite a la naturaleza como la única realidad capaz de producirlas, dos de los principios, ya apuntados, en que se articula la teoría de Boullée. El tamaño en su máxima versión, la desmesura, la megalomanía y en último término el infinito, serán también según Burke, los componentes inseparables de lo sublime:

*“La grandeza de dimensiones parece un requisito de la sublimidad en los edificios, porque sobre pocas partes, y estas pequeñas, no puede la imaginación elevarse de ningún modo a la idea de infinidad.”*⁴³



“PIRÁMIDE”. HUBERT ROBERT. 1760

Como ya hemos adelantado, tampoco Boullée será ajeno a la experimentación con el tamaño como forma de provocar las emociones más extremas, siendo calificado por sus contemporáneos como “ese enloquecido arquitecto” que se caracteriza “por la multitud de proyectos engendrados por una mente desordenada”⁴⁴ y tachado de megalómano y de visionario por ello. El tamaño desmesurado de las propuestas dibujadas y recogidas en el *Essai* es una de sus características más significativas, quizá fruto también de la influencia de los grabados de G. B. Piranesi, el otro gran megalómano del siglo XVIII. Pero si en los grabados del veneciano se engrandece la obra de los antiguos con el fin de magnificar la historia y enaltecer su condición modélica como referente, en las vistas de los proyectos de Boullée se ratifica conscientemente la capacidad de la arquitectura del momento de superar a la de los antiguos. En este sentido, el tamaño si importa.

⁴³ BURKE, Edmund. “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas a cerca de lo sublime y de lo bello”
Pag. 138

⁴⁴ VIEL de SAINT-MAUX, C. F. “*Décadence de l’architecture á la fin du 18e siècle*” Pag. 8. Citado por E. Kaufmann en “*Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*” Pag.90



“VEDUTA DEL TEMPIO DE GIOVE TONANTE”. VEDUTE DI ROMA. G. B. PIRANESI. 1740
MUSEO. DETALLE DE VISTA INTERIOR. E. L. BOULLÉE. 1783

Pero también alude E. Burke en su tratado, explícitamente a las sensaciones extremas: la pasión, el asombro y el horror, como objetivo último de la consecución de lo sublime:

“A la verdad, en cualquier caso el terror, más o menos claramente, es la principal causa de sublimidad”⁴⁵

Y apurando el razonamiento sentencia:

“La obscuridad parece necesaria por lo común para hacer muy terrible alguna cosa”⁴⁶

Siguiendo la exhaustiva y precisa argumentación de E. Burke la desmesura y la oscuridad serían causa inmediata del miedo y del horror y por tanto se constituirían en fuentes de la experiencia de lo sublime. Boullée no parece ajeno en sus proyectos a ninguno de estos dos parámetros, diría más, quizá sea el arquitecto más megalómano de la historia y él a sí mismo se define, cuando proyecta monumentos funerarios, como arquitecto de las sombras:

“Estando siempre ocupado en este tipo de arquitectura y después de haber intentado ofrecer la imagen de la arquitectura oculta, me vino una idea nueva: la de presentar la arquitectura de las sombras”⁴⁷

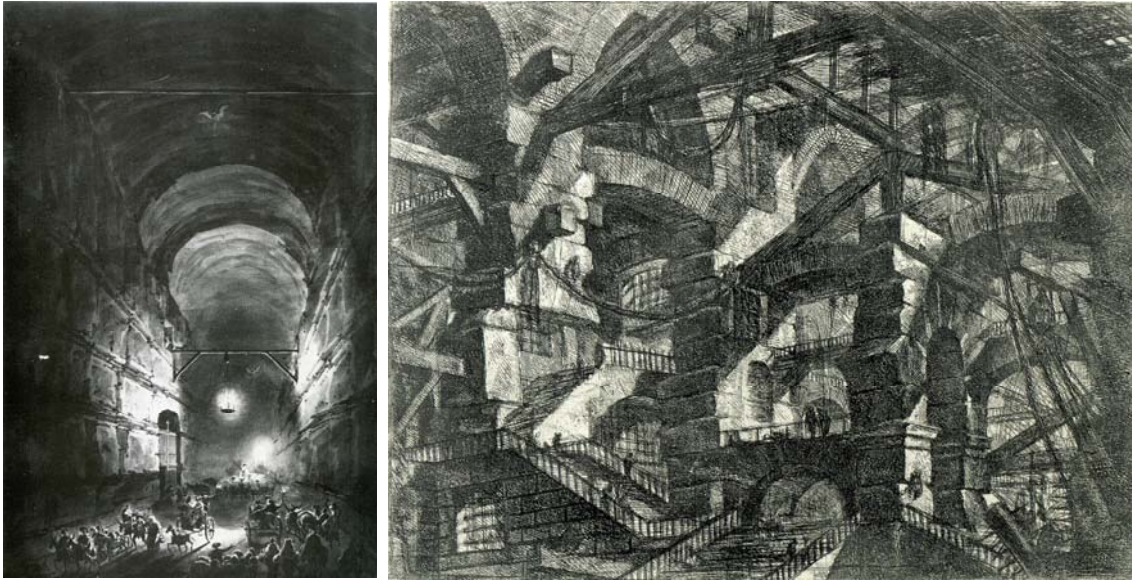
En su *Essai* argumenta, con un amplio despliegue narrativo, las intensas emociones que le produce la naturaleza y como la voluntad de reproducirlas le lleva a crear en sus espacios condiciones similares que recreen sus efectos asombrosos y abrumadores. Pero la realidad es que es difícil imaginar que las pinturas y grabados de ruinas, caprichos o *folies* realizados a mitad de siglo por Hubert Robert, Le Geay o G. B. Piranesi; y

⁴⁵ BURKE, Edmund. “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas a cerca de lo sublime y de lo bello” Pag. 111

⁴⁶ BURKE, Edmund. “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas a cerca de lo sublime y de lo bello” Pag. 112

⁴⁷ BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte” Pag. 125

especialmente los, aún hoy, sobrecogedores aguafuertes de las cárceles que soñara el “*architetto veneziano*” no estén en la base de sus creaciones.



“*EL TUNEL DE PAUSÍLIPO*”. L. J. DESPREZ.
“*CARCERE XIV*”. G. B. PIRANESI. 1749-1750

La arquitectura antigua, a pesar de su significativo tamaño real, e incluso de las versiones desmesuradas e histriónicamente magnificadas, dibujadas desde principios del siglo por escenógrafos como los hermanos Galli da Bibbiena, no llegaba por sí misma a producirnos la sensación de asombro, de miedo y en último término de horror, en la que se fundamenta lo sublime. Sin embargo la relectura de la antigüedad a través del paso del tiempo, de la ruina, del despojo y del abandono, realizada por los pintores y grabadores románticos a partir de los años cincuenta, y que está plagada de recursos engañosos y trampas visuales, sí consigue el efecto sobrecogedor que teoriza E. Burke.

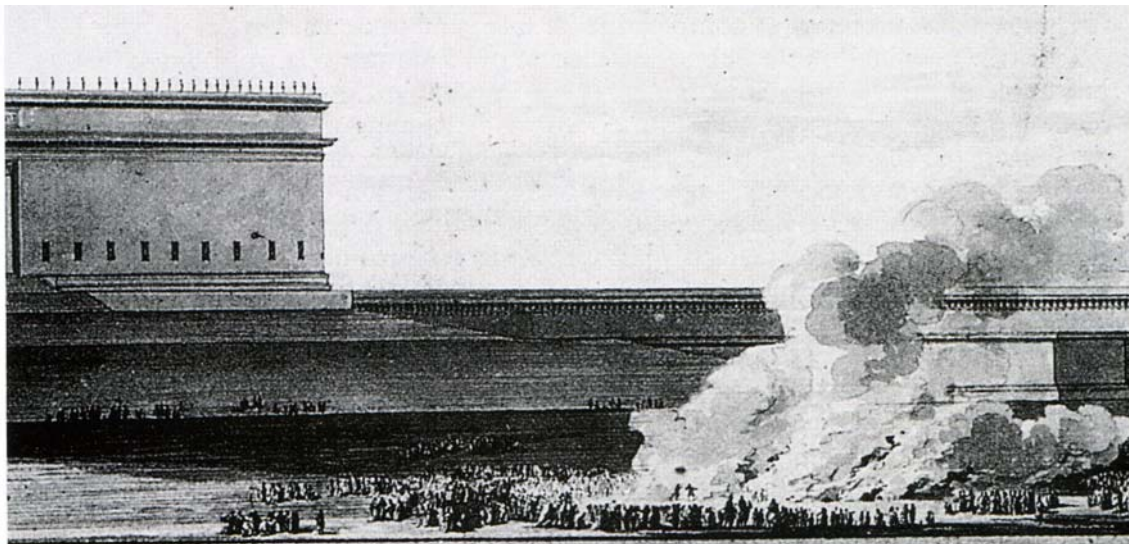


“*TEMPLO DE MERCURIO EN BAIA*”. ABRAHAN LOUIS DUCROS.



“VEDUTA DEGLI AVAZI DEL TABLINO DE LA CASA AUREA DI NERONE, DETTI VOLGARMENTE IL TEMPIO DELLA PACE”, VEDUTTE DI ROMA. G. B. PIRANESI. 1740

Frente a estos recursos pictóricos del que firmara como “*architetto veneziano*”, siendo fundamentalmente grabador, Boullée que, contrariamente, se consideraba pintor y parafrasea a Correggio en la portada de su *Essai*: “*Ed io anche so pittore*”⁴⁸, utiliza sólo recursos arquitectónicos con el mismo fin, aunque en su manejo no pudiera ser ajeno a la alucinada mirada previa de los exaltados *vedutistas*.



PALACIO DE JUSTICIA. DETALLE DE LA VISTA EXTERIOR. E. L. BOULLÉE. 1782

⁴⁸ “... negli ultimi anni di vita, mise come epigrafe sulla pagina del titolo dell’*Essai* la celebre professione di fede di Correggio quando scoprì l’arte di Raffaello: **Ed io anche sno pittore.**”
PÉROUSE de MONTCLOS. “Étienne-Louis Boullé. 1728-1799”



CATEDRAL METROPOLITANA. DETALLE DE VISTA INTERIOR. E. L. BOULLÉE. 1781

El grado de abstracción con el que Boullée utiliza el lenguaje clásico unido a la desnudez de las propias formas hace que el tamaño desmesurado y los calculados efectos de luces y sombras, conviertan sus espacios en abrumadores, en “asombrosos” y que las ceremonias que se escenifican en ellos consigan producirnos un cierto miedo, cercano al horror, que la arquitectura antigua no llega a producir nunca por sí misma, y que tampoco es asimilable formalmente a la desasosegante experiencia visual que nos propone G. B. Piranesi.

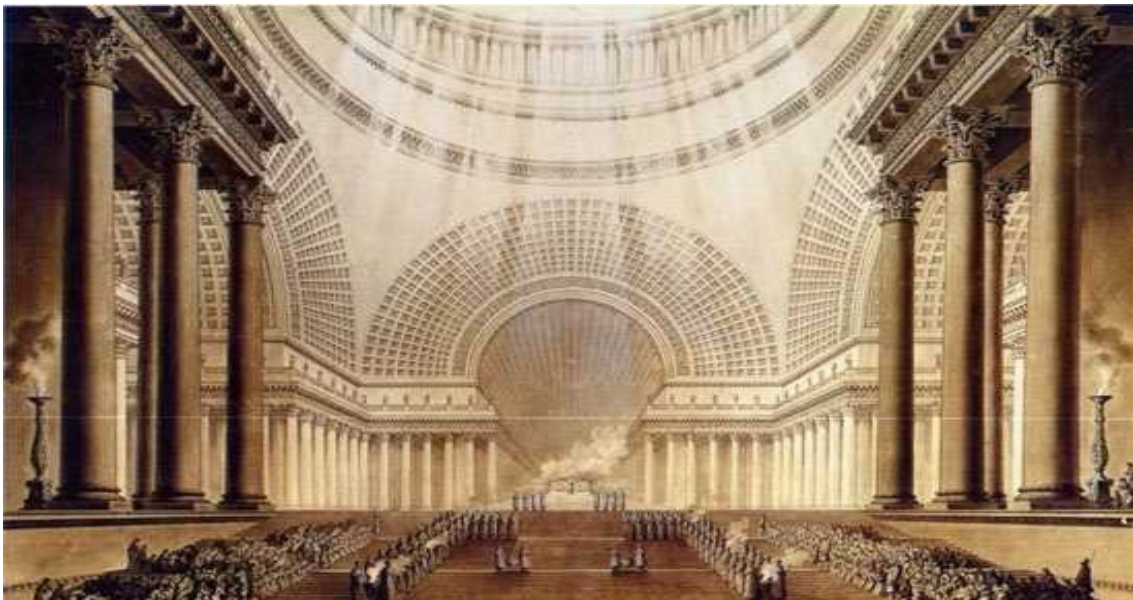
Boullée utilizará, por tanto entre otros mecanismos, un calculado juego de luces y sombras para producir ese mismo efecto sobrecogedor en los espacios que proyecta. Recurrirá a la manipulación de la luz con el fin de generar espacios lúgubres y sombríos, frente a otros desbordantes de luminosidad. Se servirá, en este sentido, de la capacidad de transmitir emociones a través del diverso tratamiento de la luz y tenderá sobre todo a su introducción en los edificios de forma indirecta, de modo que no se vea su origen, sino sólo su efecto sobre las formas y los espacios. De hecho una de las notas con las que inicia el *Essai* ratifica que “*El arte de conmover por los efectos de la luz pertenece a la arquitectura*”⁴⁹. Definición que está sospechosamente cerca de la que acuñara Le Corbusier más de cien años después.

⁴⁹ BOULLÉE, Étienne Louis “*Arquitectura. Ensayo sobre el arte*”

Los primeros experimentos con la luz los realiza en la arquitectura privada que construye en su inicial etapa productiva, donde según Madec, “*Boullée es el primero en afirmar que la ventana debe servir para dominar la luz antes que para componer la fachada*”⁵⁰. Esta postura, tan a la contra del estilo “*Âge Classique*” imperante en Francia, le llevará a reducir, y en muchos casos eliminar, las ventanas de sus fachadas dejándolas lisas, desnudas y en silencio, sentando un precedente que, como ya hemos adelantado, retomará Loos y que abanderará casualmente Le Corbusier como marca distintiva del Movimiento Moderno.

Pero será en los proyectos de la segunda etapa donde la luz cobre un protagonismo esencial en línea con los postulados más románticos en boga y vinculada a los programas relacionados con el más allá: templos, monumentos funerarios o cementerios. Boullée se descubrirá a sí mismo como el arquitecto de la luz y el arquitecto de las sombras y utilizará ambos recursos para crear el carácter adecuado a cada edificio:

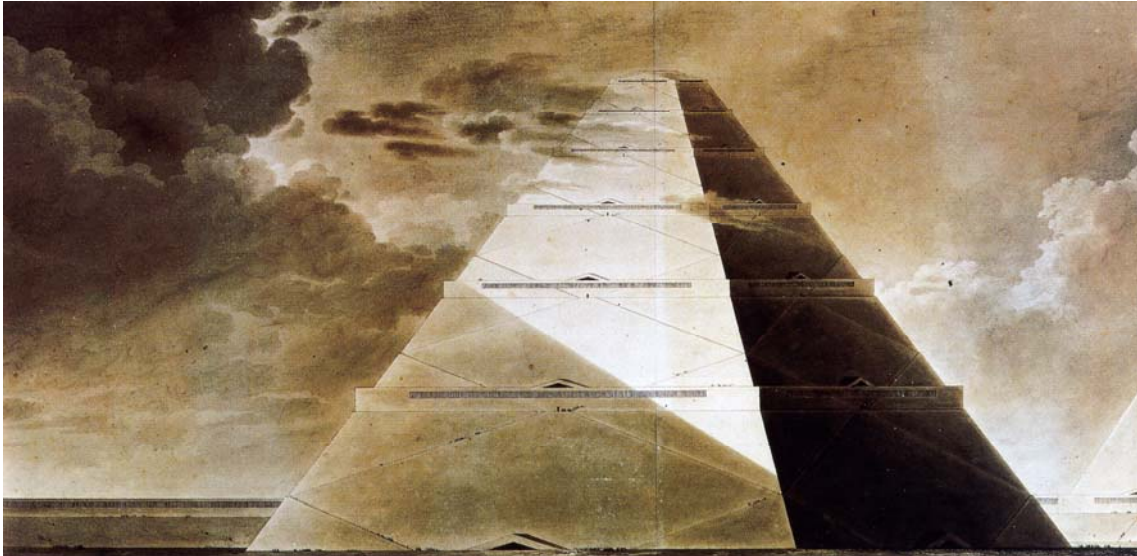
*“Es la luz la que produce los efectos; éstos nos causan sensaciones diversas y contradictorias en función de que sean brillantes o sombríos. Si puedo llegar a esparcir en mi templo magníficos efectos de luz, llenaré el alma del espectador con un sentimiento de bienestar; no llevaría, al contrario, más que al de la tristeza cuando el templo presente efectos sombríos. Si puedo evitar que la luz entre directamente y hacerla penetrar sin que el espectador perciba de donde viene, los efectos resultantes de una claridad misteriosa producirán efectos inconcebibles y, de alguna manera, una especie de magia encantadora. Si pudiese dominar a mi gusto la distorsión de la luz, podría al disminuir la luz del día inspirar al alma recogimiento, compostura e, incluso, un cierto temor de Dios, sobre todo si, con ocasión de ceremonias lúgubres que tiendan a excitar estos sentimientos, tengo cuidado en decorar el templo de una manera adecuada”*⁵¹



CATEDRAL METROPOLITANA. VISTA INTERIOR. E. L. BOULLÉE. 1781

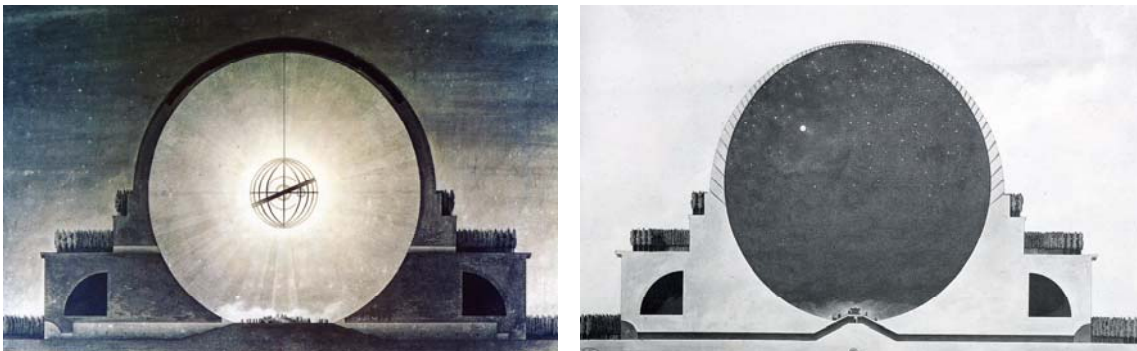
⁵⁰ MADEC, Philippe. “Boullée”

⁵¹ BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”



PROYECTO DE UN CENOTAFIO DEL GÉNERO EGIPCIO. E. L. BOULLÉE

Las dos caras del periodo, la racionalista, vinculada a la luz, y la romántica más tendente a desenvolverse entre las sombras, se dan cita en Boullée, hasta el punto de que dibuja incluso dos versiones del mismo proyecto, del Cenotafio de Newton, una que representa el día y la luz, y otra que refleja la noche y el cielo estrellado.



CENOTAFIO DE NEWTON. SECCIONES CON EFECTO DE DÍA Y CON EFECTO DE NOCHE. E. L. BOULLÉE. 1784

Sin embargo, quizá siguiendo las indagaciones de E. Burke⁵² al respecto de la luz y la sombra, el mundo de las tinieblas, y por tanto el de los muertos, es el que desarrollará

⁵² Como es de tanta importancia en la arquitectura saber el manejo de la luz, merece que se indague cómo puede aplicarse esta observación a la construcción de los edificios. Juzgo, pues, que todos los edificios que se hacen con objeto de que produzcan alguna idea sublime, deben ser oscuros y lóbregos, y esto por dos razones; la primera es, porque se sabe por experiencia que la obscuridad en otras ocasiones produce mayor efecto sobre las pasiones, que la luz. La segunda es, porque para hacer que un objeto hiera mucho, le hemos de hacer diferente, en cuanto sea posible, de los objetos con que estamos familiarizados: por tanto no pudiendo pasar a mayor luz de la teníamos en el aire libre, cuando entramos en un edificio, sólo puede causarnos una leve alteración el entrar en alguno que tenga algunos grados menos de luz; más para que el tránsito produzca una mudanza total, debemos pasar de la mayor luz a la mayor oscuridad que sea compatible con los objetos de la arquitectura. Por la noche tendrá lugar la regla contraria, pero por la misma razón; y cuando más iluminada esté la pieza, tanto más grandiosa será la impresión que haga.

BURKE, Edmund. "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello" Pag. 145

también con más profusión, ya que es el que produce las emociones más intensas y por tanto las arquitecturas más sublimes. Lo atestiguan los numerosos proyectos funerarios que dibuja y el hecho de dedicarles un epígrafe entero en el *Essai*. En él se puede leer este sobrecogedor comienzo:

“ ¡Templo de la muerte, vuestro aspecto debe helar nuestros corazones! ¡Artista, huye de la luz de los cielos! ¡Desciende a las tumbas para dibujar tus ideas a la lumbre pálida y moribunda de las lámparas sepulcrales!

Es evidente que al levantar este tipo de monumentos nos proponemos perpetuar la memoria de aquellos a quienes están consagrados.

Hace falta pues que tales monumentos sean concebidos de manera que resistan el paso del tiempo.

Los egipcios nos han dejado ejemplos famosos. Sus características pirámides representan la triste imagen de los montes áridos y de la inmutabilidad.

Este tipo de proyectos exige más particularmente que otro la poesía de la arquitectura. Es esta interesante poesía la que he intentado, sobre todo, introducir en esta obra. Habiendo determinado caracterizar la estancia de la muerte con una entrada de cementerio, me llegó un pensamiento tan nuevo como atrevido: el de ofrecer la imagen de la arquitectura enterrada”⁵³

Esta postura, decididamente romántica y exaltada que convive con la actitud más racionalista y ortodoxa, hacen de Boullée un arquitecto prototípico y especialmente representativo del complejo y variopinto paisaje que dibuja la arquitectura en el siglo XVIII. Sin embargo, siendo sensible a las diversas y a menudo contradictorias poéticas que se desarrollan sobre todo en la segunda mitad del siglo, mantiene en su obra una coherencia y una unidad de estilo que no encontramos en otros, como C. N. Ledoux, cuya obra responde también a todas las tendencias del momento, pero que carece de esa claridad y rotundidad formal que identifica la producción dibujada de Boullée.

⁵³ BOULLÉE, Étienne Louis “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”

II.5 EPITAFIO

Sus hallazgos arquitectónicos, sus propuestas revolucionarias su voluntad decidida de hacer de la arquitectura el arte más excelso, su definitiva y tardíamente reconocida modernidad, quedaron sin embargo encubiertas por expresarse con un lenguaje arcaico y esclerotizado, o demasiado ideal, purista e irreplicable, que A. Rossi adjetivaría de “*monolítico*”.

Tampoco ayudó el hecho de que su tratado y su obra dibujada no vieran la luz hasta bien entrado el siglo XX, por lo que su pretendida revolución no tuvo continuidad y sus propuestas y sus enseñanzas murieron con él o tuvieron sus últimos reflejos en los premios de la Academia de Roma que siguieron durante bastante tiempo siendo hijos de sus brillantes intuiciones arquitectónicas.

El destino inmediato de la obra más exaltada de Boullée, de sus proyectos más alucinados, megalómanos y utópicos y de su universalista propuesta teórica debiera haber sido constituirse en la referencia arquitectónica del nuevo imperio, sin embargo, como nos relata Madec, el año 1804 supone para el legado y la memoria de Boullée, muerto con el cambio de siglo, justo lo contrario:

*“Este año es decisivo para la posteridad de Boullée; puede explicar, por sí sólo, el olvido del que fue víctima en los tratados de arquitectura hasta 1939. En 1804 la obra de Ledoux se publica por cuenta del autor: así instalada en los anaqueles de la historia, va a ocultar a la de Boullée, que no se preparó para su publicación. La obra de Ledoux, tan próxima a la de Boullée, va a servirle de unidad de medida: por ello, Boullée aparece desde entonces tanto como su “émulo” como un “megalómano”. A esto se añade, como hace notar Aldo Rossi, que la arquitectura de Ledoux es más imitable: está hecha de ardid, de oficio, de trucos; mientras que la de Boullée, monolítica, es menos aprovechable. También en 1804, Bonaparte se convierte en Napoleón. Las propuestas innovadoras de Boullée no van para el sentido de honorabilidad del Imperio. Por eso elige como sus arquitectos a Percier y Fontaine, que no fueron alumnos de Boullée sino de Le Roy.”*⁵⁴

La monumental y “*monolítica*” obra de Boullée corre una suerte pareja con las últimas sinfonías de Beethoven, y en especial a la ópera *Fidelio*, a las que podíamos aplicar los mismos comentarios y adjetivos, y cuyo similar destino describe Mauricio Wiesenthal, biografiando al “*Sordo Genial*” en la etapa final de su vida, recogida en su “*Libro de Requiems*”:

*“El público vienés, cansado de revolución y de guerra, busca de nuevo su olvidada tradición galante y alegre. Acusa a Beethoven de pedante y se entrega fervorosamente a las delicias de la música de Rossini. La carrera del italiano es fulgurante: en 1882, después de haber triunfado con “*Tancredi*”, obtiene un éxito deslumbrante con “*El barbero de Sevilla*”.*
*Beethoven ha quedado definitivamente destronado por la “buffa” veleidad de la moda. “*Fidelio*” -escribe un crítico de la época- es una basura; no se comprende cómo hay alguien dispuesto a aburrirse escuchándolo”*⁵⁵

⁵⁴ MADEC, Philippe. “*Boullée*”.

Pag. 44-45

⁵⁵ WIESENTHAL, Mauricio. “*Libro de Requiems*”

Pag. 449

Será una sociedad más joven, idealista, sin malear todavía por los interesados vaivenes de la política y de la guerra la que utilice el legado de Boullée para representar los nuevos valores de libertad e igualdad de los que la vieja Europa reniega, por ahora, escaldada. Será en América, en los recién creados Estados de la Unión donde algunas de las imágenes más visionarias de nuestro arquitecto serán finalmente construidas.

Washington, como nueva capital de los Estados Unidos, es el ejemplo más significativo, aunque no el único, y reproducirá uno tras otro los fantásticos sueños de Boullée, levantando su catedral Metropolitana mutada en Capitolio, sus pirámides convertidas en estilizados obeliscos y, ya en el siglo XX, transformará su Monumento funerario Períptero en el Memorial dedicado a Lincoln y casi en nuestros días, el Teatro de la Ópera, vaciado convenientemente de la indigesta tripa escénica, alojará en su hueca y vana carcasa, el Memorial de Thomas Jefferson, dejando perpleja y desconcertada a la crítica arquitectónica estadounidense.



CAPITOLIO DE WASHINGTON. W. THORTON, B. H. LATROBE Y CH. BULFINCH. 1793. CÚPULA Y ALAS DE THOMAS WALTER.



MONUMENTO A G. WASHINGTON (OBELISCO). R. MILLS. 1848-1884.
MEMORIAL THOMAS JEFFERSON (ROTONDA). J. R. POPE. 1943



MEMORIAL LINCOLN. H. BACON. 1922

Todos estos monumentos y otros muchos también de inspiración neoclásica como la Casa Blanca, se ubicarán en los nudos del articulado y eficaz trazado de la nueva urbe. Y lo harán bajo los mismos principios clasicistas, unitarios y de embellecimiento de la ciudad con los que se planeó la renovación por partes de la tarma urbana de París. Pero se diferenciará de ella en que, en Washington, pudo llevarse a cabo en su totalidad el proyecto unitario e ideal diseñado en 1791 por Pierre Charles L'Enfant, que casualmente también era de origen francés.

El blanco dominante en todas estas arquitecturas redondea y convierte en prístina la versión americana del ideario iluminista francés. Sin duda este “no color” hubiera gustado a Boullée para sus arquitecturas, como corrobora el protagonista de la película *“El vientre del arquitecto”* rodada por Peter Wreenaway en torno a la figura de Boullée.

A parte de esta significativa referencia americana tendríamos que hablar también de la recurrente atracción que manifiestan por el clasicismo más radical y austero de Boullée los sistemas políticos totalitarios del siglo XX y cuyo proyecto más significativo sería el plan de Albert Speer para convertir el Berlín nazi en la capital del mundo (*Welthauptstadt Germania*), pero me perdonarán si no lo hago.

Si quiero hacer mención, sin embargo, de la recuperación de la memoria de la arquitectura revolucionaria y en especial de la obra de Boullée y también la de C. N. Ledoux, que se produce al final del siglo XX coincidiendo con una nueva y políticamente interesada revisión del clasicismo. La etapa que finalmente quedó definida por la crítica como Postmoderna, utilizó las imágenes más visionarias de los arquitectos iluministas para hacer la crítica del Movimiento Moderno y de paso intentar la refundación de un sistema compositivo estable y garantista que volviera las aguas al viejo cauce desbordado por la modernidad. Como casi todos estos intentos que periódicamente sacuden a la arquitectura, pero que podríamos enmarcar en procesos más globales que afectan a la política, a la sociedad y a la cultura en general, cuyo sello es marcadamente reaccionario y su interés descaradamente económico, se quedaron en moda pasajera y vano figurativismo. Aunque sí sirvieron para que la crítica especializada desempolvase los archivos y revisara desde una nueva mirada las

revolucionarias arquitectura de finales del XVIII. Desde esta nueva mirada podríamos, ahora si, redactar el epitafio prometido en el encabezamiento del epígrafe:

Autoproclamado como el mesías de la arquitectura, Boullée pretende que sus fundamentos teóricos sean objetivos, universales e imperecederos. El apoyo en la propia naturaleza los garantizaría y la búsqueda del arte por el arte los haría incontaminados, autónomos e incuestionables. La función y la construcción están, desde su poética visión, en otra esfera de preocupaciones, aparentemente ajenas al verdadero arte que representa la arquitectura⁵⁶.

El lenguaje clásico empleado para ponerlos en práctica estaría, así mismo, justificado por la historia, y su empleo, depurado de la prescindible decoración, sería capaz de transmitir el *carácter* propio de cada edificio y la dignidad monumental que requiere. Además de producirnos las más intensas y sublimes sensaciones, asimilables a las que la propia naturaleza sería capaz de transmitirnos.

Tanto en el corpus teórico como en las propuestas arquitectónicas, todo cuadra y se predispone en el ideario de Boullée, para asegurar el éxito de la empresa salvífica soñada por el visionario arquitecto. Incluso el esfuerzo para adecuar apresuradamente los programas a los nuevos tiempos políticos y maquillar sus denominaciones. Trasvase que hace sin el resentimiento que manifiestan otros arquitectos a caballo de los convulsos momentos políticos, como J. J. Lequeu que al pie de su monstruoso diseño de estatua dedicada a la República escribiera: "*Diseño para salvarme de la guillotina. Todo por la patria*".

A pesar de este esfuerzo, no precisamente voluntario, Boullée sigue en realidad aferrado al "*Ancien Régime*" proyectando monumentos disfrazados de instituciones, cuya advocación es republicana aunque en realidad representan formalmente los poderes más absolutos, lejos de entender que la sociedad para la que hace sus utópicas propuestas ha cambiado radicalmente y ajeno al hecho de que, finalmente, sus proyectos serán juzgados como un canto de cisne del clasicismo agonizante y no como el principio de una nueva era, tal como ratificara, interesadamente, Victor Hugo años después⁵⁷.

El arquitecto que Kaufmann definiera como revolucionario será en realidad el más involucionista del periodo.

Es sintomático, en este mismo sentido, el exceso de monumentos funerarios, de cenotafios, de túmulos y de cementerios que pueblan la producción final de Boullée, que se convierte, desde esta óptica crepuscular, en una auténtica premonición. Su obra no representará por tanto el deseado renacer de la arquitectura clásica, sino que realmente sella y entierra todo el glorioso pasado del clasicismo, que ya no volverá a resurgir jamás con esa voluntad de restitución casi vitruviana y universalista que detectamos todavía teorizada en su tratado y representada en la utopía de sus proyectos.

⁵⁶ Per Rossi (gli lascio la responsabilità di questa affermazione), *l'Essai é l'unico trattato que definisca l'architettura como arte pura, senza alcun riferimento alla tecnica*.
PÉROUSE de MONTCLOS. "Étienne-Louis Boullée. 1728-1799" Pag. 198

⁵⁷ Victor Hugo aggiungeva, con molta pertinenza, "*L'ultima parola del rinascimento era stata detta sotto Luigi XV, e ora si era prodotta una reazione*".
PÉROUSE de MONTCLOS. "Étienne-Louis Boullée. 1728-1799" Pag. 195



ARQUITECTURA FUNERARIA. E. L. BOULLÉE

Y quizá, nada exprese mejor ese funesto papel que la historiografía le adjudicó durante tanto tiempo y del que, al contrario que J. F. Blondel, Boullée no fue nunca consciente, que los múltiples proyectos de pirámides, cada vez más puras, más limpias, más despojadas de todo ornamento y dibujadas irreales, fantasmagóricas e intemporales en medio de la nada más absoluta.

CAPÍTULO III

LA PASIÓN POR LA NATURALEZA DESBORDA EL ARTIFICIO

III.1 INOCENCIA Y CULPABILIDAD DE LOS JUEGOS EN EL JARDÍN:
HISTORICISMO, PINTORESQUISMO, ECLECTICISMO Y “*MAUVAIS
GOÛT*”

III.2 LA INQUIETANTE MIRADA DEL CÍCLOPE DESDE AL CAVERNA

III.1 INOCENCIA Y CULPABILIDAD DE LOS JUEGOS EN EL JARDÍN: HISTORICISMO, PINTORESQUISMO, ECLECTICISMO Y “MAUVAIS GOÛT”

*La segunda respuesta, que acepta la problematización de la paradoja de Perrault, opone violentamente el rigorismo censor de cualquier diferencia al deseo de libertad (la libertad del poder de la imaginación): dos polos de la dialéctica trágica personificada por los dos interlocutores del **Parere** de Piranesi. La arquitectura, para reinventar sus propias bases, debe fundir en uno, dos niveles contradictorios de investigaciones: por un lado, las que tienden, apoyándose en un retorno a las fuentes históricas, a asociar la arqueología y el proyecto; por otro, las que tratan de abolir cualquier recurso extraído de la tradición, estableciendo una “tábula rasa” sobre la cual, volviendo a las “fuentes primitivas” y naturales del conocimiento (las de la geometría están ya en la naturaleza), tendrá que reconstruirse. Esta contradicción dialéctica -aparentemente irresoluble- entre historicismo y primitivismo replantea en parte aquella que oponía lo “irregular”-desde las “fabriques” pintorescas y sublimes hasta el “mauvais gout” de Lequeu- a lo “regular”-de Boullée a Durand-. Encerrarse en el orden clásico volverá cada vez más difícil el control de la nueva “libertad”, ese repentino desenfreno de los sentidos que la crítica, en el siglo XVIII, condena pero debe también sufrir, ese “despotisme du génie et de l’imagination”. La fuerza subversiva de la licencia lingüística y de lo “irregular” no es demasiado peligrosa cuando se ejerce en la sublimidad del parque principesco (como en Kew o en Menars). Pero asusta cuando penetra en la ciudad y se ofrece al nuevo “público” de Citoyens. A pesar de la transformación de la teoría estética (que con la invención de la categoría de lo Sublime tiende a controlar lo incontrolable, es decir, la subjetividad), el cuadro general del orden clásico se descompone.¹*

Esta segunda vía alternativa de escape a la “paradoja de C. Perrault”, como la salida ortodoxa que preconizara E. L. Boullée, tendrá también como bases filosóficas los nuevos planteamientos empíricos de J. Locke y D. Hume así como su variante netamente francesa, el *Sensualismo*, preconizada por E. B. de Condillac. Sin embargo, a diferencia de ella, no buscará la recuperación de la norma perdida, universal y objetiva, sino que antepondrá la libertad individual de actuación, de criterio y de juicio. El gusto personal será la norma, puesto que la percepción de la realidad también es individual. El acuerdo entre los individuos generará la regla, ratificará y socializará el gusto, pero se realizará a posteriori, y por conveniencia, por acuerdo, no por imposición normativa.

Este enfoque del conocimiento a través de la experiencia particularizada e individualizada de cada ciudadano, y no de la autoridad de las instituciones, del poder en último término, entronca también con la nueva concepción de la política. Concepción que establece que las reglas sociales están basadas en el contrato social, que teoriza J. J. Rousseau, y determina que el papel del estado es exclusivamente el de garante de ese contrato. El concepto de que la soberanía reside en el pueblo nace en este momento y está en la base de la relación unilateral que cada individuo mantiene con la realidad.

¹ TEYSSOT, Georges. Prólogo a “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” de E. Kaufmann
Pag. 25-26

Desde este revolucionario punto de vista, el individuo es el nuevo protagonista indiscutible de la historia y su criterio, y en último término su gusto, se presentan en paralelo y en igualdad de condiciones con el del resto de sus conciudadanos². Esta concepción “liberal” de las relaciones del hombre con el medio rompe el autoimpuesto discurso unitario y totalizador, ya sea político o estético, pone en crisis el estilo clásico oficial y su estatuto de lengua materna, así como el concepto mismo de lenguaje como vehículo único de transmisión; y justifica, a partir de este momento, la proliferación de formalismos personales y actitudes diversas.

El descubrimiento de una realidad más compleja y variada que la conocida hasta entonces y la liberalización del conocimiento del control de la religión y la superstición, abonan y ratifican los postulados liberales introduciendo la relatividad y el positivismo científico, que los viajes y el intercambio de información se encargan de generalizar³.

En este nuevo marco donde se desmontan y ponen en crisis, una a una, todas las verdades transmitidas y asumidas por la tradición, se entiende que el clasicismo, como lenguaje otrora universal se contraponga y entre en competición, en igualdad de condiciones, con el resto de los estilos históricos que se están descubriendo en estos momentos. Y que, incluso, los modelos más exóticos como los venidos de oriente, o los más arcaicos, enterrados por la historia pero redescubiertos por la arqueología, como el Etrusco, el Fenicio o el Egipcio, formen parte del abanico de posibilidades que se presentan a la subjetiva elección del moderno arquitecto y del exigente y caprichoso gusto del cliente.

El historicismo, que en un principio persigue la búsqueda de los orígenes, de los principios, es sólo un punto de partida de la disolución del clasicismo y su inevitable evolución hacia el eclecticismo o el pintoresquismo se impone cuando las incipientes investigaciones arqueológicas concluyen que ninguno de los estilos históricos puede considerarse el primigenio. Esta evolución entrópica del clasicismo como estilo único y predominante tendrá en el marco del jardín su mejor teatro de operaciones para llevar a cabo el subversivo y demoleedor proceso que dará origen a la modernidad.

La negativa de los hacendados ingleses, que representaban a la emergente y rica burguesía nacida después de la “*Glorious Revolution*” de 1688, a aplicar el arte de la topiaria a sus jardines, recortando los setos y arbustos con formas geométricas, es el inicio de esta rebelión⁴. Rebelión que tiene, desde este punto de vista, una importante

² Después de haber demolido el Absoluto metafísico aparece por tanto un nuevo Absoluto, completamente mundano y concreto, pero no menos vinculante. La ley divina es sustituida por la **ley social**: el arquitecto es el científico de las convenciones sociales, pero en forma de técnico, no de crítico.

TAFURI, Manfredo. “Retórica y experimentalismo”

Pag. 256

³ Si los clásicos franceses habían sido estables, los hombres de la *siglo XVIII* son viajeros. Recorren el mundo guiados por las turbulencias que asolan sus propias casas a la búsqueda de nuevas costumbres, de otras artes, de otros hombres. Su viaje contribuye a minar la universalidad e introduce en el debate imágenes nuevas y concepciones desconocidas. El monolitismo que intenta desarticular es sustituido por una problemática de diferencias, la objetividad lógica se deshace en culturas. El pasado tampoco queda al margen de la crítica. Su prestigio, presente en el campo artístico desde hace tres siglos, no desaparece; pero las condiciones de su presencia son otras. En primer lugar, sus formas están englobadas en una construcción más general de la que forman parte consideraciones sociales y políticas. En segundo lugar, el arte antiguo, griego o romano, ocupa como preferencia un puesto clave en el proyecto de la segunda mitad del siglo que lo diferencia de épocas anteriores: un buen ejemplo es Winckelmann.

PERONA SÁNCHEZ, Jesús J. “La utopía antigua de Piranesi”

Pag. 19

⁴ De cualquier modo, oponiéndose a la manera de intervenir en el jardín francés, el filósofo Addison, que inspira los jardines de la **Woburn Farm** (1735) e, inicialmente, el de **Stowe** (1737 ss.) y el poeta A.

componente política de oposición al poder absoluto recientemente derrocado y por extensión a la Francia que lo representa todavía; y que se asimila al modelo de jardín creado por A. Le Nôtre para escenificarlo.

A esta voluntad de diferenciación y de cambio con trasfondo político habría que añadir la influencia que ejercen los pintores paisajistas del siglo anterior como Nicolas Poussin, Claudio de Lorena o Salvatore Rosa, muy apreciados por los coleccionistas ingleses y que recrean en sus cuadros una relación idílica entre arquitectura y paisaje que remite a la Arcadia feliz de los clásicos y que los terratenientes ingleses se aprestan a reproducir en sus propiedades campestres.

Esta nueva visión de la naturaleza que asume su realidad y representa el paisaje de forma aparentemente “natural” y en contraste con la artificialidad de las arquitecturas que se incorporan en él, será el punto de partida del profundo cambio de sensibilidad que se opera a los largo del siglo XVIII⁵.

Influye en este cambio, sobre todo, el conocimiento científico que por fin es capaz de dar una explicación creíble de la naturaleza mutando su concepción y percepción como el “gran caos” por la del “gran orden universal”. Desde este punto de vista la naturaleza ya no es ese mundo desconocido, desordenado y peligroso que el hombre está obligado a domesticar, a reglar y en último término a geometrizar para poder comprenderlo, sino el gran ejemplo y la guía de la perfección absoluta. Esta nueva concepción de la naturaleza, que podríamos identificar sin duda como una renovada versión del atávico y primitivo panteísmo, determina que la regla, la norma y por tanto el orden están en la naturaleza y que todas las creaciones humanas deben regirse por sus criterios y no al contrario, como sucedía hasta ahora.

Frente a la pretendida racionalización del paisaje mediante la apertura de ejes y caminos lineales a través de los frondosos bosques, del encuadramiento de bosquetes en figuras regulares, del recorte de los setos con estrictas geometrías y del encauzado y perfilado regular de lagos y ríos; se impone la asunción de la aparente irregularidad de la propia naturaleza como fuente de belleza y de emoción, ya que se empieza a comprender su sentido, su forma, como el resultado de la expresión de leyes inmutables mucho más sólidas que las reglas y trucos compositivos aplicados hasta este momento desde las villas renacentistas hasta las creaciones absolutistas de A. Le Nôtre.

A partir de esta nueva visión, la relación entre arquitectura y naturaleza se invierte. El renacimiento, y más especialmente “*L'Âge classique*” francesa había mezclado y confundido ambos términos, aplicando a la naturaleza, que se consideraba inferior, salvaje, inhumana, y por tanto perfectible, las mismas reglas con las que concebía la arquitectura con el fin de elevarla hasta su condición de arte, que por sí sola no poseía. Desde ahora el gran arte con mayúsculas lo representa la naturaleza; y la arquitectura

Poppe aconsejan abandonar los conos, los cubos y las pirámides vegetales, así como la marca de las tijeras de podar en cada planta o arbusto, en pocas palabras, proponen borrar las figuras geométricas de Versailles.

MARCHÁN FIZ, Simón “*La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*” Pag. 158

⁵ “*La teoría del arte en la Inglaterra del siglo XVIII, bien por la vía de la filosofía neoplatónica, bien por la del sensismo, fue cambiando paulatinamente las actitudes convencionales de la relación del hombre con la naturaleza, dio un giro radical a la tradición interpretativa heredada, y de la mano primero y en particular de lord Shaftesbury, se aceptó la contemplación positiva del paisaje en su estado natural, como parte del orden divino de las cosas. De esta misma experiencia, el hombre, en cuanto partícipe de esa misma naturaleza, podía derivar un conocimiento intuitivo de la belleza, una pasión hacia un paisaje no tocado ni transformado por su mano*”

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. “*Paisajes arquitectónicos*”

Pag. 93

asumirá el papel secundario de catalizador de la percepción de su belleza suprema e inalcanzable por contraste con la artificialidad e imperfección de las creaciones humanas.

El primer paso en ese camino, que podemos entender como una faceta más del retorno al origen, es la separación tajante entre el tratamiento de la naturaleza y el de la arquitectura, que ya intuimos en los cuadros de los pintores paisajistas citados y que aparece en los grabados realizados por los viajeros cuando, impresionados por las antiguas arquitecturas, las dibujan enmarcadas en sus paisajes naturales.

La naturalidad de esa simbiosis entre arquitectura clásica y paisaje natural, que remite en último término al perdido equilibrio rousseauniano entre el hombre y el medio, se convierte en un ideal que retoman los poetas, imitando el canto de los clásicos como Virgilio y Ovidio, y que los terratenientes quieren plasmar en sus posesiones.

Las nuevas “*Arcadias*” se asientan en el paisaje natural y hacen de la contemplación de su belleza no contaminada el objetivo. Las colinas, los riachuelos, los caminos y las masas arboladas constituyen los elementos compositivos básicos del jardín y su disposición, tal como nos la encontramos de forma natural, la regla que los ordena. Se reniega de los ejes, de la geometría organizativa, de la simetría y de la manipulación de la forma... salvo que ésta pretenda, de forma artificial y extremadamente sofisticada, hacer más natural y expresiva la percepción de la naturaleza.



“VISTA DE LA COSTA DE DELOS CON ENEAS”. CLAUDIO LORRAIN. 1762

En este marco, la introducción puntual de arquitecturas clásicas tiene un doble objetivo. Por un lado se trata de confrontar la artificialidad del lenguaje arquitectónico con la “naturalidad”, valga la redundancia, de la naturaleza, y de esta manera potenciar la expresividad de ésta. Y se sigue en ello, como queda ya apuntado, los modelos de la pintura de la escuela paisajista romana, de modo que se crean, en la realidad del jardín, verdaderos cuadros que imitan las pinturas a la moda. Un ejemplo significativo en este

sentido es la reproducción del cuadro de Claude Lorrain “*Vista de la costa de Delos con Eneas*” en el jardín de Stourhead. El concepto de lo “pintoresco” arranca de esta relación que inicialmente se produce en los jardines y posteriormente se traslada a la arquitectura.

Y por otro lado, el nuevo concepto de jardín, trata de reproducir en el paseante la experiencia del viajero, trasladando la sorpresa y la emoción del descubrimiento de las arquitecturas antiguas al recinto acotado y cercano del jardín, que reduce el exótico y peligroso viaje de los diletantes por el mundo antiguo, al limitado seguro y placentero paseo por la propia hacienda.

La concepción del jardín como viaje por el mundo, por el tiempo o en los ejemplos más sofisticados, como viaje literario, es desde el primer momento una de las coartadas más recurrentes. Se produce en este sentido un claro paralelismo con la vocación parlante de la arquitectura ilustrada. El significado explícito, legible y justificador se antepone incluso a otros conceptos como la función, que pugna también en este momento por encontrar su papel, lo que nos lleva a acuñar el concepto de jardín parlante para definir los ejemplo más paradigmáticos. Este es el caso de Stowe donde William Kent (1685-1748), siguiendo las novedosas teorías de J. Addison⁶, reproduce los Campos Elíseos de la Eneida, incluida la Laguna Estigia y los diferentes templos de la virtud descritos en ella. O el de Stourhead que escenifica, esta vez completo, el mismo viaje de Eneas descrito por Virgilio, reproduciendo también la Laguna Estigia, el Templo de Apolo, la Gruta del Averno, etc.

La laboriosa y compleja técnica con la que se elabora y desarrolla en el tiempo este nuevo tipo de jardín, que denominaremos genéricamente inglés o específicamente pintoresco, es asimilable a la del cultivo de “bonsáis”, donde se consigue reproducir en una bandeja todo un jardín completo, reduciendo el tamaño de las plantas y manipulando artificialmente su expresividad natural hasta trascenderla y convertirla en sorprendente. Y, del mismo modo que el bonsái es una reproducción en miniatura de un jardín, donde los elementos vegetales son deformados y torturados con el fin de conseguir una expresividad sobrecogedora y una forma, que sin dejar de ser natural, podríamos calificar de sublime; en el jardín inglés también se manipulan artificialmente las formas naturales para conseguir, a escala reducida y en el relativamente pequeño espacio de la propiedad, estas mismas emociones, que son exactamente las que nos produce la naturaleza en su estado más salvaje e indómito.

Se diluye así mismo el propio límite de la intervención del jardinero difuminando su transición con la naturaleza no manipulada. El cierre de los jardines renacentistas, o en su caso las puertas y vallas de los parques barrocos, es sustituido por el ingenioso

⁶ *Sea cual fuere el origen de las teorías estéticas de mediados del siglo XVIII (y como ninguna idea se origina de golpe, cualquiera puede remontarse en sus orígenes históricos hasta tiempos lejanos) no cabe duda de que recibió una primera expresión popular en el periódico **The spectator**, de Joseph Addison, que publicó una serie de artículos titulados **The pleasures of the Imaginations**, inspirados en el **Essay on human Understanding**, de J. Locke. Comenzaba diciendo que el más perfecto de nuestros sentidos es la vista, ya que no sólo el pensamiento recibe por ella la mayoría de las ideas, sino que retiene, altera y compone estas imágenes en todos los variados cuadros y visiones que son agradables a la imaginación (que no son tan refinados como los intelectuales ni tan toscos como los sensuales) y que se producen de dos maneras: por los objetos que aparecen ante nuestra vista o por el recuerdo de los objetos visibles cuando no están presentes. Pero siguiendo el artículo, esta distinción que se mantiene y la importancia fundamental de Addison en su contribución a la estética moderna consiste en la fusión, o tal vez confusión, entre visión e imaginación, entre arte y naturaleza, entre lo objetivo y lo subjetivo y entre las emociones peculiares de las diversas técnicas artísticas.*

COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)” Pag.39

invento del ja ja o ha ha, que crea una barrera imperceptible al tratarse de un foso excavado, de un marco invisible.

Como vemos, también en el tratamiento del jardín, late el mismo anhelo que E. L. Boullée persiguiera con su arquitectura: reproducir las emociones y las sensaciones que nos procura la propia naturaleza, pero en este caso utilizando sus mismas armas. Y como ocurriera con los proyectos más idealistas de nuestro visionario arquitecto, se trataría de alcanzar con estas armas, las de la propia naturaleza, y con los puntuales y sutiles aditamentos arquitectónicos, las sensaciones más intensas⁷, las emociones más arrebatadoras y más sublimes que seamos capaces de producir. Sensaciones, emociones y sentimientos que recorren todo el arco que se puede trazar entre el idealismo más sobrenatural, que identificaríamos en la montaña y en su contrapunto arquitectónico: el tholos clásico; y el miedo más terrorífico que asociamos con las simas y las profundidades de la tierra y su *alter ego* representado por la caverna artificial.

Ambos extremos, presentes en su representación dual en casi todos los ejemplos de jardines de la época, delimitan la amplia y variada gama de elementos naturales, de motivos arquitectónicos, de sensaciones físicas, de emociones y en último término de sentimientos que se cifran en el jardín pintoresco⁸.

El hilo de Ariadna que ata y relaciona estas claves delineando el argumento del jardín también es doble como los elementos compositivos que lo configuran. Por un lado descubrimos casi siempre un curso de agua que simboliza la propia naturaleza y que se nos presenta en sus múltiples y variadas apariencias: en forma de lámina de agua serena y tranquila en el lago, atormentada y peligrosa en el torrente, precipitándose imparable en la cascada o fluyendo lenta e inexorable como el curso de la propia vida o como el transcurrir indolente del tiempo, en el río.

Y por otro, el hilo argumental que recorreremos físicamente, constituido por el camino a través del que se nos despliegan los diferentes cuadros del jardín. El sendero que pisamos revela la presencia de lo humano, de lo artificial; representa la mirada, el espectador y por tanto la conciencia del protagonista accidental de la obra.

En este momento ha entrado en la escena de la producción artística un nuevo actor, el espectador de la obra. La concepción pintoresca del jardín, escenificada mediante cuadros y puntos de vista que el paseante tiene que recorrer y visualizar, le da un papel cuyo protagonismo constituirá uno de los motores más activos del cambio al que estamos asistiendo.

Hasta ahora, la concepción de la obra era un campo reservado al artista, que conocía las reglas, que manejaba los tratados y que era el guardián del gusto y por tanto el único capacitado para la producción de objetos bellos. La puesta en crisis de las reglas, de los

⁷ Hay que considerar las consecuencias que se deducen de la clasificación de los estímulos estéticos propuesta por los nuevos teóricos. Aunque no todos los filósofos los utilizaron, pronto los términos "bello", "sublime" y "pintoresco" se asociaron íntimamente a los ideales arquitectónicos en boga. COLLINS, Peter. "los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950" Pag. 41

⁸ La contemplación se impone así como el paso previo para tamizar a la naturaleza en cuanto objeto estético y, tras pasado el mismo, el acto creador promueve en estas pinturas los efectos y afectos del paisaje en cuanto naturaleza *estetizada*, los diferentes caracteres de la expresión del paisaje: de fugacidad o de muerte, alegría o tristeza, pesadumbre o felicidad. Consuelo o esperanza, etc. Por ese proceder, a través de la pintura paisajística, Friedrich desemboca en el conocimiento del hombre que ha entablado de nuevo, a pesar de todas las interferencias, un diálogo con la naturaleza que se transforma en reflejo del alma, ya que, como insinuaba en *La voz interior*, el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse.

MARCHÁN FIZ, Simón "La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno" Pag. 336

tratados y del propio concepto de belleza universal que es rápidamente sustituido por el del gusto individual⁹, invita inevitablemente al espectador, que cultiva su propio gusto, a participar en la toma de decisiones.

No es casualidad que los autores de los jardines no sean en principio arquitectos, sino diletantes, poetas, botánicos e incluso los propios terratenientes que, ayudados de éstos, configuran y diseñan sus propias haciendas, llevando a la práctica sus fantasías y mitologías favoritas con una libertad y falta de prejuicios que los arquitectos del momento no se permiten más que a través del dibujo y el grabado. El caso más significativo es el de la saga familiar del banquero y alcalde de Londres Ser Henry Hoare diseñando entre 1741 y 1780 el jardín de Stourhead en Wiltshire con ayuda, entre otros, del arquitecto Henry Flitcroft.



JARDÍN DE STOURHEAD. H. HOARE Y FLITCROFT. 1740-1765

Tampoco es novedad que la arquitectura avance espoleada desde otras disciplinas, en este caso por la jardinería, y que algunos de sus avances más revolucionarios se produzcan antes en otros campos, para luego ser admitidos por la conservadora práctica arquitectónica como ocurre con la innovación en el uso de los materiales y la tecnología del acero y cristal que se desarrollan en la industria, en las obras de ingeniería así como en los propios jardines, antes que en la propia arquitectura.

La libertad de expresión artística que manifiestan los creadores de estos primeros jardines en Inglaterra les permite llevar a la práctica muchas de las ideas y reflexiones

⁹ *Nuestro sentido de la belleza depende en gran medida de este principio: el objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre bello.*

HUME, David. "Tratado de la naturaleza humana" (1734-1737). Ed. Nacional, 1977. Vol II, pag. 822. Citado por Marchan Fiz, S. en "La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno" Pag. 161

que sólo en los grabados de los artistas más vanguardistas e imaginativos como G. B. Piranesi o J. L. Le Geay tenían por ahora posibilidad de plasmarse.

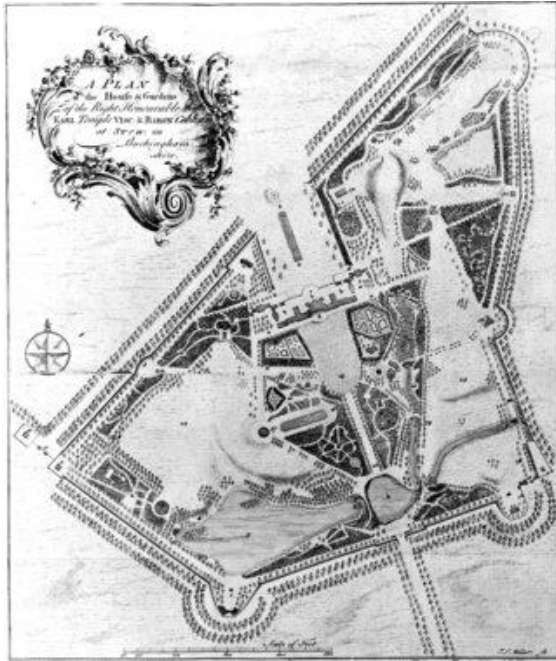
La nueva actitud, crítica con el monolitismo del estilo clásico y abierta a los nuevos campos de la experimentación, en los que la creatividad, la imaginación y el genio personal se anteponen a la rígida norma y al lenguaje único, se defiende desde la teoría en textos como el “*Parere sull’Architettura*” (1765) de G. B. Piranesi, donde Didascalo y Protopiro enfrentan los argumentos del genio individual frente a los de la razón colectiva. El debate dialéctico de ambos personajes escenifica sobre todo las dudas y las grietas de las dos posturas contrarias que defienden. G. B. Piranesi, aunque toma en el texto un claro partido por la libertad de creación, no desestima los avances de la razón, como demuestra en las variadas, y en cierta manera, contrapuestas opciones que representan sus series de grabados.

Podríamos seguir de forma relativamente exhaustiva el derrotero de casi todas las actitudes que representa el siglo XVIII, sin más que analizar sus publicaciones de grabados donde están presentes todas las sensibilidades. Desde las más arqueologistas y científicas representadas por las “*Vedute*” o las “*Antichité*”, las más alocadas y fantasiosas como serían las “*Folies*”, “*Groteschi*” y “*Capricci*”. Por no hablar del subversivo eclecticismo que suponen sus “*Disegni*” o del salto a lo sublime y a lo irracional que delatan las “*Carceri*”.

Este hilo argumental piranesiano nos puede servir de servir de guión improvisado para iniciar el recorrido por las diferentes corrientes inspiradas en la libertad creadora, en la imaginación y en el genio libre e individualista del arquitecto, pero será el desarrollo del jardín inglés el que nos trace la hoja de ruta y nos facilite la cartografía previa para seguirlo, puesto que será el *parque principesco*, el inocente medio que permita el trasvase de muchas de las fantásticas y *peligrosas ideas* desde los grabados a las arquitecturas construidas en la ciudad.

Será, por tanto, en el marco libertario y caprichoso de los jardines donde se empiecen a poner en práctica estas nuevas sensibilidades y ansias de libertad, con la introducción de arquitecturas clasicistas imitando los cuadros de la Escuela Paisajística Romana y siguiendo el camino iniciado por la literatura, al recuperar los moldes clásicos de la poesía pastoril, también puesta de moda en este momento.

El jardín de Stowe en el condado de Buckinghamshire quizá sea el que mejor represente esta fase inicial donde las arquitecturas históricas desembarcan desenfadadamente en la campiña inglesa. En una primera etapa de su construcción, realizada en torno a 1720, CH. Bridgeman diseña un jardín de traza irregular, pero que todavía presenta un gran eje trazado entre el palacio y el estanque octogonal, flanqueado por dos templos simétricos dedicados a Baco y a Venus. La traza se complementa con otro eje transversal que se remata en un tholos construido en la temprana fecha de 1719 y que ha servido de referencia para muchos de los templos circulares posteriores.



JARDÍN DE STOWE. PLANTA. W. KENT. 1720-1763



JARDÍN DE STOWE. VISTA DE LOS TEMPLOS DE BACO Y VENUS. J. VANBRUGH. 1720

Será, sin embargo, con la decisiva intervención de William Kent en una segunda fase de transformación que se desarrolla entre 1733 y 1735, cuando el jardín adquiera el carácter definitivamente pintoresco, creando el modelo de referencia para este tipo de jardines. Quizá no sea casualidad que W. Kent dedicara su dilatada estancia romana de diez años, iniciada cuando tenía sólo veintitrés, a facilitar la adquisición de cuadros a los diletantes ingleses de paso por la ciudad eterna, y que ese inicial contacto con la pintura de paisajes y templos, a la vez que con sus futuros clientes, sea el germen y la razón de toda su posterior actividad como arquitecto de jardines.

Los referentes pictóricos romanos y, cómo no, la obra de los clásicos como Ovidio o Virgilio son por tanto la base de la transformación que opera en Stowe. A él se debe la recreación de los Campos Elíseos atravesados por el arroyo denominado Estigia, río de los muertos, así como la construcción de los templos dedicados a la virtud antigua, a la virtud actual, en ruinas, a las glorias germánicas o a la amistad, donde se reunían a conspirar contra el poder autoritario dominante los *Boy-patriots*, anhelando recuperar el pasado como motor de la regeneración política del presente.



JARDÍN DE STOWE. EXEDRA DE LAS GLORIAS BRITÁNICAS. W. KENT. 1734

Esta consideración de la historia como modelo y como referente político, filosófico y por supuesto estético del presente, lleva no sólo a la reconsideración del pasado romano sino también el griego, como queda reflejado en el denominado *Valle Griego* donde, a partir de 1748, se construye un templo a imitación de la romana *Maison Carrée* de Nimes, aunque los contemporáneos creyeran inspirado en el Partenón de Atenas. Grecia se identifica e idealiza como el referente del origen de la libertad, de la democracia y de los más elevados ideales políticos y sociales. Este templo será el precursor del que James Stuart levantará en 1758 y que realizará por primera vez en el auténtico estilo dórico griego.



JARDÍN DE STOWE. THOLOS
JARDÍN DE STOWE. TEMPLO DE LA VIRTUD ANTIGUA. W. KENT

En este proceso de búsqueda de alternativas a la crítica realidad del momento, se hace así mismo inevitable la recuperación del gótico como arte nacional. Stowe también es uno de los jardines pioneros en esta búsqueda. En 1741 James Gibbs construye en una finca colindante añadida al jardín, denominada *Hawkwellfield*, un templo gótico triangular que representa la libertad y la heroica tradición medieval inglesa. No es la

primera referencia al mundo medieval, ni será la última. Desde mediados del siglo las citas a la arquitectura gótica nacional serán constantes y se insertarán en los jardines con un estatus similar al de la arquitectura grecorromana.

Y en 1748, al ya complejo jardín se incorpora el *Templo Chino* precursor de la *Pagoda* levantada, esta vez con más fidelidad al estilo oriental, por William Chambers en Kew Gardens en 1761, donde también construye la *Casa de Confucio*, una *Mezquita* y hasta una *Alhambra* a imitación de la granadina.

El sueño que Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) sólo pudiera llevar al papel en 1721 cuando publicó las primeras imágenes de arquitecturas exóticas y orientales en su obra "*Entwurf einer Historischen Architectur*" (Plan de arquitectura civil e histórica), por fin empieza a hacerse realidad.

El resultado final de este proceso de acumulación de arquitecturas dispares es que el jardín pintoresco inglés se convierte en un paseo que transgrede las convenciones tradicionales del espacio y del tiempo, haciéndonos viajar y soñar con épocas pasadas y mundos remotos, históricos o exóticos. Y que además se hace "parlante" y cifra en sus contrastadas imágenes contenidos simbólicos de todo tipo: políticos, literarios o mitológicos, ligados a las arquitecturas que incorpora en su, aparentemente natural, configuración.



JARDÍN DE STOWE. VISTA GENERAL

Pero quizá lo más significativo, desde el punto de vista que nos ocupa, es decir, del proceso de disolución del clasicismo, sea que la diversificación y personalización del gusto que supone su variopinta conformación, determina la evolución del historicismo hacia un irrefrenable eclecticismo que se desarrolla de forma suave, incruenta y plácida sobre las verdes praderas surcadas por riachuelos, en medio del arbolado y rodeada por el invisible e irónico "*ha ha*".

En comparación con los dramáticos enfrentamientos que se producen en el ámbito estricto de la arquitectura, la asunción del jardín como obra esencial y voluntariamente ecléctica que subordina la forma y la función al significado; y que sacrifica la ortodoxia del estilo en aras a potenciar la emoción contenida en el relato que escenifica, se hace sin violencia dialéctica. Se asume que el gusto individual de cada "jardinero", de cada "propietario del gusto", como lo expresaría Simón Marchan, es perfectamente asumible por la sociedad. Y que este respeto al gusto y al quehacer individual en el ámbito del jardín privado, genera un pacto colectivo tácito que hace evolucionar los primeros

jardines irregulares, nacidos de la oposición al jardín francés, hacia el jardín pintoresco, cuajado de singulares y contrapuestas arquitecturas, para finalmente desembocar en el jardín paisajístico, preconizado y protagonizado casi en exclusiva por Lancelot Brown (1716-1783), en el que la naturaleza recupera toda su capacidad de emocionar expulsando de nuevo a la arquitectura de sus verdes praderas.

Como era de esperar, la semilla plantada en el terreno abonado de las propiedades rurales por la burguesía inglesa estaba germinando y el eclecticismo que caracteriza la composición global de los jardines pintorescos termina por afectar a la propia arquitectura que prueba también a hacer combinatorias de elementos, a mezclar piezas discordantes y a crear composiciones con fragmentos heterogéneos pertenecientes a diferentes estilos. Lo podemos comprobar en las propias arquitecturas del jardín de Stowe donde tanto los templos, como los pabellones e incluso los puentes que atraviesan el *Estigia* incorporan elementos generalmente clásicos pero con una sintaxis no canónica, añadiendo incluso motivos arquitectónicos y decorativos de otras culturas y estilos como las pirámides egipcias.



JARDÍN DE STOWE. PUENTE DE LA LAGUNA ESTIGIA

El Neopalladianismo imperante en Inglaterra desde finales del siglo XVII ya suponía una cierta relajación y transgresión de los modelos clásicos, como demuestra J. Rykwert en *“Los primeros Modernos”*, sobre todo en lo que supone saltarse las reglas compositivas más estrictas. Desde esta base, ya de por sí laxa, se añade un grado más de subversión al dejar volar la imaginación y ampliar el repertorio compositivo con elementos de otras culturas distantes en el tiempo, lejanas en el espacio e incluso exóticas en comparación con la cultura circunmediterránea.

Un pionero europeo especialmente significativo de esta actitud abierta y ecléctica en el manejo de vocabularios diversos es también Fischer von Erlach que, en su Iglesia de San Carlos Borromeo en Viena iniciada en 1715 en conmemoración de la liberación de la ciudad de la peste, incorpora sobre una base barroca, citas a los grandes monumentos

de la cristiandad como el pórtico *in antis* a la griega, las columnas helicoidales de inspiración trajanea, la cúpula similar a las recién acabadas de San Pablo de Londres y de los Inválidos de París, los cupulines que imitan las tiendas de campaña del enemigo otomano o la decoración barroca y oriental de los pabellones laterales.

Aunque en este caso, la condición barroca del proyecto, todavía mantiene la unidad compositiva de la obra, la subordinación de las partes al todo y las complejas relaciones formales, que no encontramos en las arquitecturas eclécticas originadas desde la sensibilidad pintoresca, caracterizadas por la falta de unidad compositiva, el carácter fragmentario y autónomo de sus elementos compositivos y la variopinta filiación estilística.

En este sentido, del mismo modo que cada arquitectura localizada en el jardín es una cita, es un fragmento autónomo de una historia o una pieza del puzzle que el paseante debe recomponer y adivinar el significado, porque sólo la lectura interpretativa del conjunto da sentido a la disparidad de los elementos que lo componen; en las arquitecturas eclécticas, los fragmentos utilizados también son citas significativas, independientes y evocadoras que constituyen el carácter de la obra y finalmente su significado. El fragmento autónomo cobra de este modo categoría de elemento compositivo.



LÁMINA DE ARQUITECTURA ETRUSCA. "DIVERSE MANIERE". G. B. PIRANESI. 1769

Es por eso que la ampliación del bagaje de formas utilizables por los arquitectos, alimentado por las mil publicaciones de repertorios de los monumentos de la antigüedad, de arquitecturas de los confines del mundo, de elementos decorativos de todos los estilos y épocas, así como de los más variados y sorprendentes organismos de

la naturaleza que los diletantes, los científicos o los simples viajeros se aprestan a clasificar y a dibujar con esmerada precisión, constituye una fuente inagotable de recursos formales que el arquitecto se ve impelido a utilizar y mezclar dando rienda suelta a su genio creador; y que su cliente erudito solicita exigente, con el fin de escenificar su particular y refinado gusto, frente al de los demás.

Los hitos bibliográficos más significativos en esta apertura de horizontes formales serían pues los siguientes: Fischer von Erlach edita en 1721 su influyente y pionera obra "*Entwurf einer Historischen Architectur*" (Plan de arquitectura civil e histórica). J. D. Le Roy mide y dibuja los monumentos de Atenas, publicando los resultados de su investigación en "*Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*" de 1758, que se contraponen con sonora polémica a la visión de J. Stuart y N. Revett "*Antiquities of Athens*" que ve la luz con posterioridad, en 1762. Robert Adam dibuja las "*Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato*" en 1764 y William Chambers publica entre 1757 y 1772 sus libros sobre diseños chinos y en especial el relativo a los jardines, que tienen una gran influencia en el desarrollo del eclecticismo posterior. Y por supuesto, G. B. Piranesi con su prolífica colección de grabados.



MAUSOLEO ANTICO. "PRIMA PARTE". G. B. PIRANESI. 1743

La concepción ecléctica de las composiciones arquitectónicas es sólo un primer paso del ejercicio de esta libertad creativa recién estrenada y evoluciona rápidamente hacia posiciones más libres y heterogéneas que superan la sencilla mezcolanza de estilos para incorporar ingredientes más heterogéneos e incluso no arquitectónicos, en especial, elementos de la propia naturaleza que ya eran visibles en los estertores rococós del último barroco.

El concepto de “*Capriccio Architettonico*”, que inicialmente sólo fue patrimonio de pintores y grabadores de estampas, y que G. B Piranesi utiliza para las composiciones más imaginativas y eclécticas de su “*Prima Parte*”, define con la suficiente imprecisión esta nueva vuelta de tuerca de la imaginación y el genio creador y se ajusta razonablemente a esta desconcertante manera de entender la arquitectura. El ilusionista arte del dibujo permite que la imaginación vuele mucho más libre y más alto en las composiciones gráficas que en las obras reales de arquitectura, que evolucionan con mucha más lentitud, lastradas por convencionalismos y atrapadas por una tradición esencialmente conservadora. Se dibujan arquitecturas imposibles, de escala incommensurable y constituidas por un collage de estilos, para contraponerlas a la mediocre realidad construida, lo que lleva incluso a proponer que el ejercicio de la arquitectura sea pictórico y no se llegue a materializar, como suscribiría J. L. Le Geay.



PARTE DE UN AMPIO MAGNIFICO PORTO. “*OPERE VARIE*”. G. B. PIRANESI 1750

Sin embargo, a mediados de siglo el “*capriccio*” salta de los grabados a los jardines de la mano de los ilustrados y caprichosos propietarios y de sus jardineros, mutados en “*pintores*” de paisajes reales. Los nuevos artífices, espoleados por los poetas, filósofos y políticos que asocian la libertad compositiva a otras libertades largamente deseadas¹⁰, y

¹⁰ En la exedra de Stowe el único busto de un poeta vivo era el de Alexander Pope, traductor de Homero al inglés, “descubridor” del poder del genio del lugar, de la naturaleza irregular inglesa, que en cierta medida había cantado, además de en sus poemas, en el jardín de su villa en Twickenham, de 1726, el verdadero inicio de las composiciones libres en los jardines modernos. A Pope habría de unir los nombres de otros filósofos, poetas y estetas (J. Addison, A. Ashley Cooper, conde de Shaftesbury) que criticaban contemporáneamente el jardín regular como exponente de la cultura del absolutismo, como jardín coartador de la libertad expresiva inspirada en la naturaleza, propugnando su cambio por el amor a la naturaleza salvaje, el gusto por la vida en las villas suburbanas y por la pintura paisajista, incluso

más libres de prejuicios que los propios arquitectos, esgrimen y ponen en práctica su particular gusto, desarrollando esta categoría arquitectónica específica caracterizada por la mezcla de elementos compositivos y decorativos heterogéneos que basa su éxito en la capacidad de evocación de sus diferentes componentes. La sensibilidad del espectador se convierte en la llave para descifrar las complejas e intelectualizadas claves de estas obras, de modo que su valoración se relativiza, se hace personal, subjetiva y por tanto pierde su universalidad¹¹.

Este novedoso y liberal tipo de arquitectura, el “*Capricho arquitectónico*”, se compone de fragmentos a menudo incongruentes y contrapuestos, donde la unidad de la obra ya no se basa en criterios de lenguaje, de gramática o de articulación o subordinación de las partes al todo, sino de significado y de capacidad de evocación. La unidad compositiva y estilística barroca está definitiva y conscientemente obviada en ellos y sustituida por el mero placer de la mezcla o en su caso por el discurso intelectualizado que se cifra en los diferentes componentes. Esta versión pionera del collage moderno hace del fragmento arquitectónico el motivo esencial de la composición. Cada fragmento presenta un significado y el conjunto describe un pensamiento, nos relata una historia o nos provoca un sentimiento. Y por supuesto, este significado será subjetivo, individualizado y particular, por lo que la obra niega de antemano su vocación de universalidad o de elemental objetividad, principios esenciales del sistema clasicista.

Esta actitud caracterizada por la libertad creativa y por la capacidad de imaginar y de crear arquitectura *ex-novo* utilizando para ello los elementos compositivos de todas las épocas y estilos como repertorio, y superando las estrictas y asfixiantes reglas establecidas por la tradición, será defendida por G. B. Piranesi en su “*Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette*” y en el “*Parere sull’Architettura*” publicados en 1765, donde el arquitecto veneciano hace un canto a la libertad creativa y a la genialidad del artista ejemplificándola con sugerentes y provocadores diseños arquitectónicos creados para verificar sus revolucionarios principios y cifrados con complejos y rebuscados simbolismos sólo accesibles a los iniciados. Principios y jeroglíficos que sólo se verán materializados parcialmente con la construcción de su única obra significativa, la remodelación de la Iglesia Santa María del Priorato o de los Caballeros de Malta en Roma (1764-1766) y por la ejecución de algunos diseños de chimeneas y elementos decorativos, también recogidos, como colección de grabados, en “*Diverse maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall’architettura Egizia, Etrusca e Greca...*” que publica en 1769.

despertando la atención sobre los jardines irregulares chinos, de los que se comenzaban a tener noticias en Europa a través de las misiones de los jesuitas.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. “Paisajes arquitectónicos”

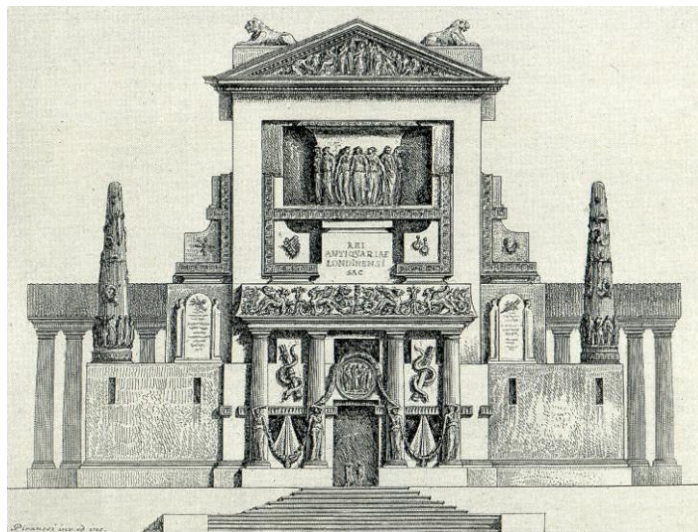
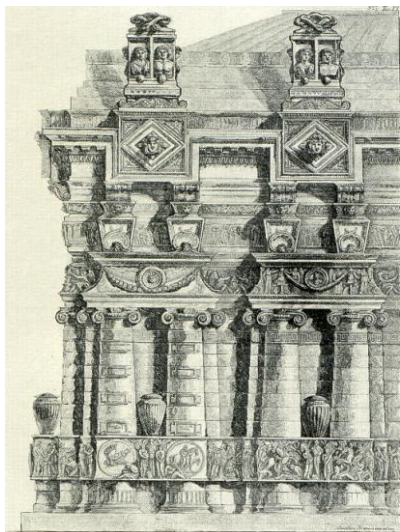
Pag. 91

¹¹ *Si a finales del siglo XVII el Je ne sais quoi (que nos agrada y sin el cual lo bello carecería de Gracia y Belleza), de Boileau, escrito en 1674) era un síntoma que introducía una cierta incertidumbre, que abría una puerta nada cómoda para la razón; ahora desaparece de los textos de teoría ya que todo el campo de las artes se ha convertido en un problema de sensibilidad.*

Esta es, según Dubos en sus Reflexions Critiques (1719), el origen de lo bello y del arte. La experiencia artística no opera a través de la comprensión racional, su placer nace del movimiento interior. En los mismos términos se expresan Addison y Hutcheson. La libertad de sentir pertenece al sujeto, se vehicula a través de potencias como la imaginación, no depende de consideraciones teóricas. Es más directa e inmediata. A través de los sentidos la obra de arte, las cosas empiezan a latir. El sujeto artístico se conmueve, siente lo que lee o lo que ve, llora y se regocija con las desventuras y alegrías de sus héroes. El objeto artístico pierde su independencia, deja de ser algo externo que se rige por sus propias leyes. A partir de ahora no se podrá desligar de la subjetividad, de la mirada individual. Las cualidades de las cosas no residen en ellas sino que dependen de la mente que las percibe.

PERONA SÁNCHEZ, Jesús J. “La utopía antigua de Piranesi”

Pag. 16-17



COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA IMAGINARIA DE ORDEN JÓNICO. "PARERE". G. B. PIRANESI. 1754
COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA IMAGINARIA. "PARERE". G. B. PIRANESI. 1754

Frente al apasionado y prolífico arquitecto veneciano, los seguidores de la ortodoxia clasicista, capitaneados por los estetas Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) y Antón Raphael Mengs (1728-1779), venidos de la fría y reflexiva Centroeuropa y refugiados en un estéril e idealista neoclasicismo, reproducirán una segunda versión de la "Querelle" que, camuflada en la batalla por la primacía del arte Romano, del Etrusco, del Egipcio o del Griego, como origen de la arquitectura, se disputa, a golpe de grabado y de manifiesto, los despojos de la herencia clasicista.

Ambos bandos son sin embargo ajenos a que la contraposición de la argumentación dialéctica de sus antagónicas posturas minará definitivamente la credibilidad de la envenenada herencia de la tradición y que el proceso de destrucción de ésta, una vez desencadenado, será imparable y, como veremos a continuación, dominando por las fuerzas más centrífugas y destructivas.

La carrera por demostrar la genialidad a través de la diferencia estaba abierta, y en esta competición sobran las reglas y abundaban los recursos, de modo que rápidamente lo caprichoso, lo excéntrico, lo irracional, lo subjetivo y lo personal se impone sobre lo establecido, lo reglado, lo tradicional e incluso lo natural, además de sobre lo razonable. El placer de la novedad, de la originalidad y finalmente de la extravagancia se hace norma y nace el concepto de "folie"¹², locura, que recoge muy bien el extremo hasta donde podía llegar la nueva y desbocada sensibilidad.

El concepto, o mejor dicho la actitud que genera estas "folies", tiene también su origen en la arquitectura de pabellones de jardín, trasladándose a continuación a la arquitectura genérica, aunque en pocas ocasiones supera el estadio de diseño para hacerse realidad. Se trata muchas veces de puros absurdos compositivos cuyo valor más significativo es servir de revulsivos y de panfletos subversivos de la oprimente realidad de la arquitectura y por extensión de la realidad política y social del crítico momento.

¹² Las *folies* no son un producto de la necesidad sino de la autonomía alcanzada por el sujeto estético en calidad de espectador, y el papel que su gusto desempeña en las decisiones finales del proyecto.
MARCHÁN FIZ, Simón "La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno" Pag. 166

Uno de los representantes más genuinos de esta tendencia extrema y voluntariamente destructiva; consciente de su papel, aunque no de sus consecuencias, será Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), quien no construirá prácticamente ninguna de sus propuestas, pero desarrollará con sus dibujos y diseños arquitectónicos la más feroz y despiadada crítica a la estética arquitectónica del momento. Será desde este punto de vista el más cualificado representante de la corriente que, en el ámbito de la cultura estética francesa, se define como “*Mauvais goût, le goût gâté o le goût dépravé*”, y que será criticada por todos los pensadores ilustrados como una degeneración del arte, como una perversión del gusto¹³.

Clasificado por Kaufmann como arquitecto revolucionario, forma con E. L: Boullée y C. N. Ledoux la ya famosa tríada de arquitectos visionarios redescubierta por el ensayista austriaco en los años treinta, aunque en realidad su excéntrica posición nos hace verlo en la actualidad, bastante ajeno a sus dos célebres compañeros de viaje. Si los alumnos de J. F. Blondel plantean una visión positiva, progresista y transformadora de la arquitectura y por extensión de la propia sociedad, desde esa vocación mesiánica típicamente francesa que luego encontraremos también en personalidades como Le Corbusier; a Lequeu podemos considerarlo como un epígono exaltado que con su deriva ensimismada, surrealista y excéntrica, cierra el ciclo revolucionario impidiendo cualquier evolución posible y justificando la reacción académica y ortodoxa que clausurará definitivamente el periodo iluminista.

Pero Lequeu, como engañosamente pudiera parecer desde una mirada superficial a su vasta obra dibujada, no se conforma con hacer una sarcástica burla al “*Beau goût*” sino que su mordaz crítica toca todos los principios que están en boga a finales del siglo XVIII y sus diseños y proyectos dibujados, como las precisas y abundantes anotaciones que los acompañan, son, según Kaufmann la antítesis de las enseñanzas de J. F. Blondel¹⁴.

Todo el periodo que abarca la segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por poner en crisis lo establecido, las leyes, las normas, los hábitos y las costumbres. El intenso proceso renovador se realiza sobre todo en política, dando nombre al periodo, pero también se lleva a cabo en la sociedad, en la filosofía y por supuesto en el arte.

¹³ *Où il y a goût, le goût se perd. On stigmatise à foison le «goût gâté», le «goût dépravé». Molière remarque déjà en 1663, dans La Critique de l'Ecole des Femmes, que «le goût des gens est étrangement gâté» et que «le siècle s'encanaille furieusement»: encore s'agit-il du fameux Grand Siècle, parangon du goût ! Plus tard, Voltaire, dans Le Temple du goût, stigmatise toujours le «goût dépravé dans les arts». Mieux encore, il fait monter sur scène le «faux goût» qui paraît «accablé d'ornements», toujours «affecté», qui prend la place et “l'étendard” du vrai goût. Le faux et le vrai goût finissent par se confondre, les esprits prompts à maintenir vivace la distinction se faisant rares. «Le goût est perdu» Madame du Deffand, dans sa lettre à Voltaire du 24 mars 1760, n'hésite pas à le déplorer.*

La critique d'art use des expressions «sans goût», «petit goût», «mauvais goût». «J'ose dire qu'il est sans goût», écrit Diderot sur Boucher, dans son Salon de 1765.

LARUE, Anne. “Un combat esthétique au tournant des Lumières: le beau contre le goût” Rev. Figures de l'art, n° 2, 1994-1996

Pag. 3-4

¹⁴ *Es muy significativo que muchos extraños diseños de Lequeu puedan ser explicados con los comentarios de Blondel. Ambos tuvieron más en común que meras casualidades, quedando así ligados el trabajo de uno con las palabras de otro. Esto significa que las direcciones que había observado Blondel hacia 1750-1760 persistían todavía hacia 1780-1790. Si nada hubiera quedado del pensamiento arquitectónico del momento –ni las invenciones de Boullée y Ledoux, ni la doctrina de Laugier, ni las mordaces críticas de Viel- los textos de Blondel y las fantasías de Lequeu juntos podrían atestiguar la vitalidad del gran movimiento arquitectónico de la Revolución Francesa.*

KAUFMANN, Emil. “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” Pag. 283

La arquitectura, por extensión, tampoco se libra de esta voluntad colectiva de cambio y por tanto, las enseñanzas de J. F. Blondel, en cuya escuela se instruyeron todos los arquitectos revolucionarios y que representa la base teórica establecida desde mediados de siglo, son el objetivo a cuestionar.

Sin embargo, ni E. L. Boullée ni J. N. Ledoux, que son alumnos directos de J. F. Blondel, capitalizan este movimiento en su actitud más acerada y crítica; al contrario que Lequeu, que inicia su trayectoria profesional cuando el maestro ya ha muerto, y es el encargado de renegar de sus principios y de pervertir con sus diseños todas las sólidas certezas que transmitió desde su afamada escuela y que quedaron recogidas en los nueve volúmenes de su *“Cours d'architecture civile”*.

Kaufmann recoge la consciencia y la toma de postura de J. F. Blondel sobre el proceso de cambio cuando apunta:

“Aunque para el principiante pueda ser aconsejable seguir a los antiguos, continúa Blondel, el arquitecto maduro tiene que adaptar sus formas a las exigencias modernas y a los materiales disponibles. La arquitectura es creatividad, es genio, el arte del gusto. Es por eso por lo que se rompe con los viejos cánones. Las obras de los antepasados tienen sus propios méritos. Pero todo aquel que está vivo tiene derecho a la crítica. No se deben descartar todas las reglas pero tampoco se debe permanecer silencioso cuando la arquitectura “degenera”

Y efectivamente no permanece silencioso ante las evidencias de la *“degeneración de la arquitectura”*, como nos sigue contando Kaufmann:

“El nuevo espíritu de la reforma ya ha contagiado a los estudiantes. Cada cual anhela un modo de hacer propio. Llenos de entusiasmo, olvidan los verdaderos principios del arte y lo que deben a las generaciones anteriores. Es deber de los maestros mantenerlos fieles a los principios básicos. No es ninguna maravilla, continúa Blondel, que los jóvenes arquitectos carezcan del sentido de la moderación en tanto que todos llegan a ser “esclavos de la moda”, se sienten desafiados a probar nuevos cambios y rechazan todas las reglas básicas y la validez de la tradición. Se dejan llevar por la corriente, producen quimeras, y crean las cosas más extravagantes que imaginarse pueda. Volubles e inestables, llegan a ser una amenaza para todo el arte. En sus producciones reemplazan la regularidad, la simplicidad y la simetría por una mezcla de elementos de dudoso carácter y aplican la escultura a la arquitectura sin ninguna discriminación. Los estudiantes tienen que ser curados de la locura de la excesiva decoración y tienen que ser devueltos a la simplicidad. La inversión de los ornamentos, la falta de simetría y correspondencia, los excesivos contrastes, la interpenetración de las masas y toda suerte de exageraciones son vulgares y desagradables. El pintoresquismo en arquitectura es demencial. Todas las “invenciones” de los últimos treinta años son absurdas”

“Tel a été l'esprit de vertige que pendant près de trente années les hommes médiocres ont du Beau nom de génie et d'invention”¹⁵

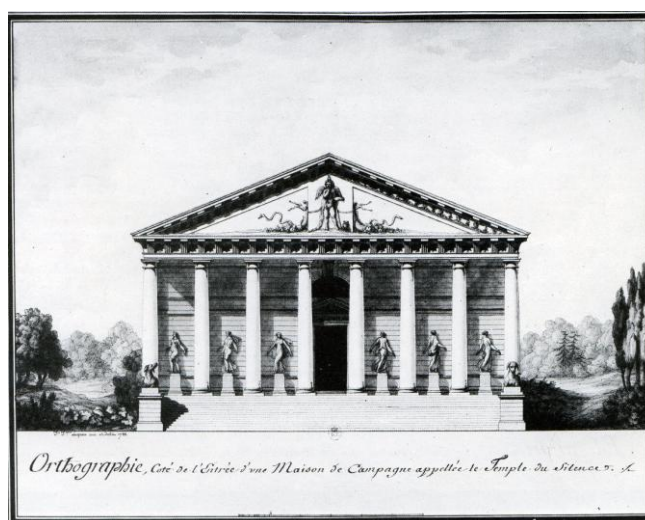
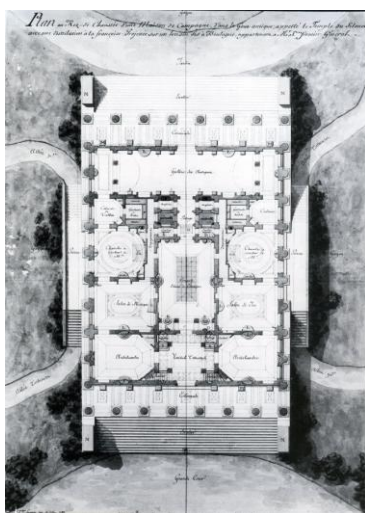
¹⁵ KAUFMANN, Emil. *“Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu”* Pag. 72

Aunque estos comentarios, que podemos poner en paralelo a los ya referidos de Viel, no se correspondan con la época de la producción de Lequeu, pareciera que J. F. Blondel estuvieran enjuiciando su obra. Los síntomas de la “degeneración” ya eran evidentes a lo largo de toda la segunda mitad del siglo, sin embargo será nuestro “fou” arquitecto el que los lleve hasta sus últimas consecuencias.

Veamos con algunos ejemplos significativos esta actitud crítica, realizada desde la ironía desenfadada y la falta de prejuicios que, más que libertaria, podríamos clasificar de libertina; y que consigue un grado tan profundo de relativismo y deslegitimación de los “principios básicos” de la arquitectura, que hará inviable la vuelta a tras. Una actitud similar sólo la volveremos a encontrar, con ese grado de voluntad y capacidad destructiva, en las tendencias más subversivas de la modernidad como el Dadá o el Surrealismo, con el que por otra parte, siempre se la ha emparentado.

Una primera carga de profundidad la identificamos en los proyectos que, de alguna manera ridiculizan las actitudes revivalistas de los estilos históricos. En especial los modelos y tipos grecorromanos tan de moda desde mitad del siglo y su particular variante Neoplalladiana, más extendida, como ya hemos indicado, en Inglaterra.

Este es el caso del proyecto de “*Maison de Plaisance Dans le goût antique, Appelée le Temple du Silence, près de Portenort; Bâtie pour M. le Comte de Bouville*”, de 1788, donde la imagen canónica de un templo a la griega pseudoperíptero, octástilo y anfipróstilo, cuajado de estatuaria, alberga una vivienda, supuestamente campestre, con una compartimentación interior doméstica adaptada a los convencionalismos distributivos del momento. La ironía de llamar a la vivienda Templo del Silencio era incomprensible incluso para el editor de las planchas aparecidas en 1813¹⁶



MAISON DE PLAISANCE DANS LE GOÛT ANTIQUE. PLANTA Y ALZADO. J. J. LEQUEU. 1788

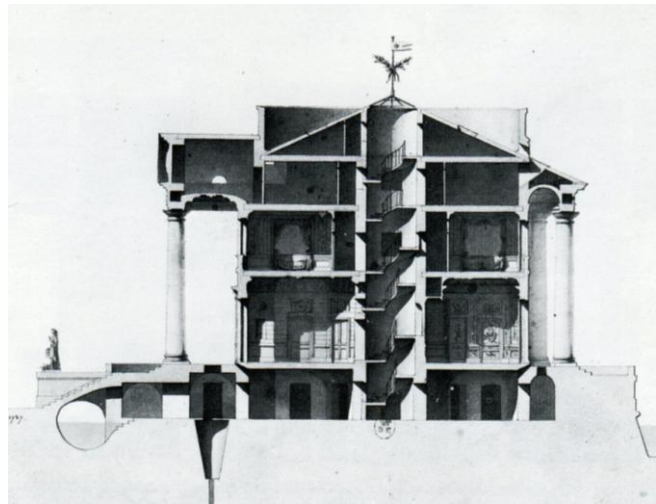
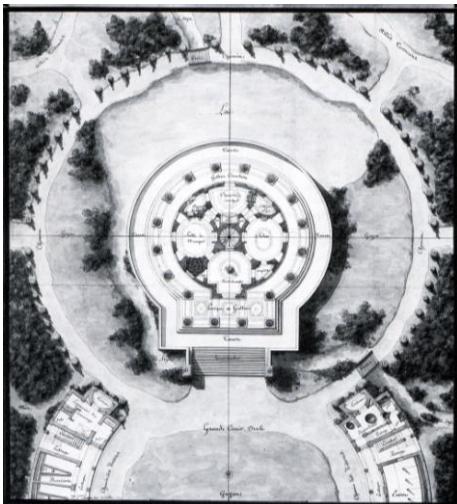
¹⁶ *Nous ignorons et nous ne voyons pourquoi il a donné à une maison qui est essentiellement, par sa distribution intérieure, une maison d'habitation, le nom, la forme et le caractère d'un temple. Nous ignorons également, et nous voyons moins encore pourquoi ce temple prétendu est dédié au silence car rien ne l'annonce. Les six femmes placées sous le péristyle d'entrée, ne paraissent pas être une allégorie assez juste, ni assez frappante pour être facilement comprise. A la vérité, on a place, au milieu du fronton, entre deux autres femmes symboliques du commerce et de l'abondance, un génie qui a le doigt sur la bouche, emblème ordinaire du Silence, mais rien d'autre chose ne justifie le nom.*

DUBOY, Philippe. “Lequeu, une énigme”

Un segundo proyecto en esta misma línea es el del “*Temple de la Nature*” donde se repite la utilización de la carcasa Neopalladiana, esta vez recurriendo a la mítica tipología del Tholos con pórtico *in antis* para introducir en él una distribución de microespacios circulares y poligonales sin sentido, uno de los cuales, el que corresponde al vestíbulo, presenta una innecesaria y chocante columna en el centro. Podríamos relacionar esta planta con la del Teatro de la Ópera de E. L. Boullée que plantea también un templo circular como envolvente, y cuyo objetivo, confeso en los textos de presentación, es dignificar el denostado uso del teatro, precisamente, asimilándolo formalmente al templo ideal. La comparación nos permite poner en evidencia hasta qué punto las propuestas de Lequeu rayan el absurdo y parten de una explícita y consciente voluntad irónica con relación a la antigüedad y la imperante moda por recuperarla.



TEMPLE DE LA NATURE. ALZADO, PLANTA Y SECCIÓN. J. J. LEQUEU. 1788

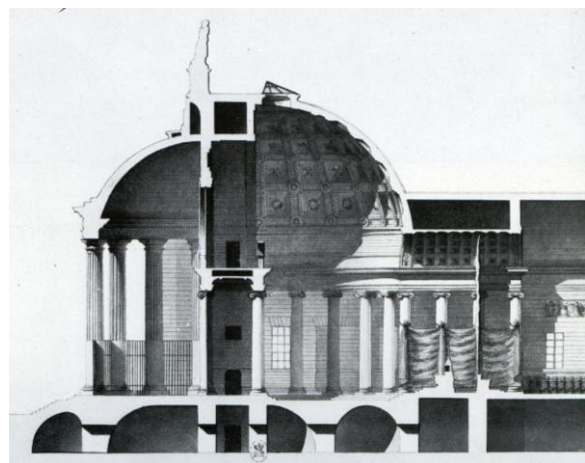
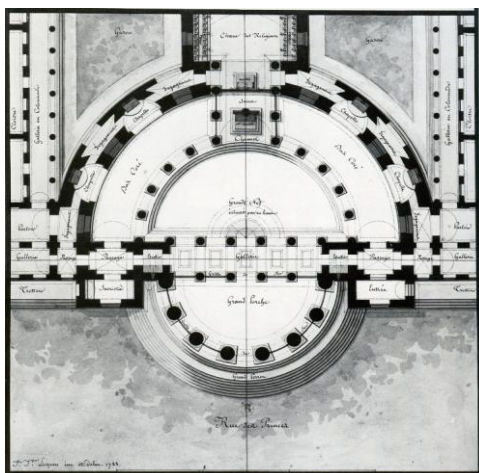


Los modelos y los tipos más apreciados del heroico pasado son ridiculizados hasta el sarcasmo, degradando su venerable dignidad y convirtiéndolos en auténticos disfraces que esconden unas espacialidades que nada, o casi nada, tiene que ver con su apariencia externa. Las bases del beauxartianismo, que a lo largo del siglo XIX y de la mano de J. N. L. Durand, ratificará la disociación de las rígidas estructuras espaciales internas de las mutables envolventes estilísticas externas, se cimientan en estas actitudes rabiosamente destructivas que cierran el periodo iluminista.

Tampoco el incipiente funcionalismo asociado a la razón, que apadrinaran C. Lodoli o M. A. Laugier y que se convierte a lo largo del siglo XVIII en un lugar común, tanto en las síntesis y recopilaciones teóricas, como en la práctica constructiva, sobre todo en el ámbito de la arquitectura doméstica, queda libre de la crítica irónica de Lequeu como demuestra su “*Plan de l’Eglise conventuelle des dames Religieuses Capucide Marseilles, Dites les filles de la Passion*” de 1788, donde la canónica fachada esconde una propuesta espacial insólita. El óvalo que conforma la planta está compuesto de dos medias circunferencias unidas por un pórtico intermedio que constituye la entrada. Hacia el exterior la mitad del óvalo se convierte en pórtico semicircular de gran escala cuyas referencias las podríamos encontrar en el pórtico añadido por Pietro da Cortona a la fachada de Santa María Della Pace en Roma o incluso en Sant’Andrea al Quirinale de J. L. Bernini.



PLAN DE L’EGLISE CONVENTUELLE DES DAMES RELIGIEUSES CAPUCIDE MARSEILLES, DITES LES FILLES DE LA PASSION. ALZADO, PLANTA Y SECCIÓN. J. J. LEQUEU. 1.788



En cualquier caso, un elemento arquitectónico claro y funcional que contrasta con su versión especular en el interior, donde el espacio de la iglesia ocupa el otro semicírculo y se completa con un pórtico perimetral columnado en cuyo centro se sitúa la capilla principal que corta el pórtico en dos tramos discontinuos y focaliza el eje de simetría.

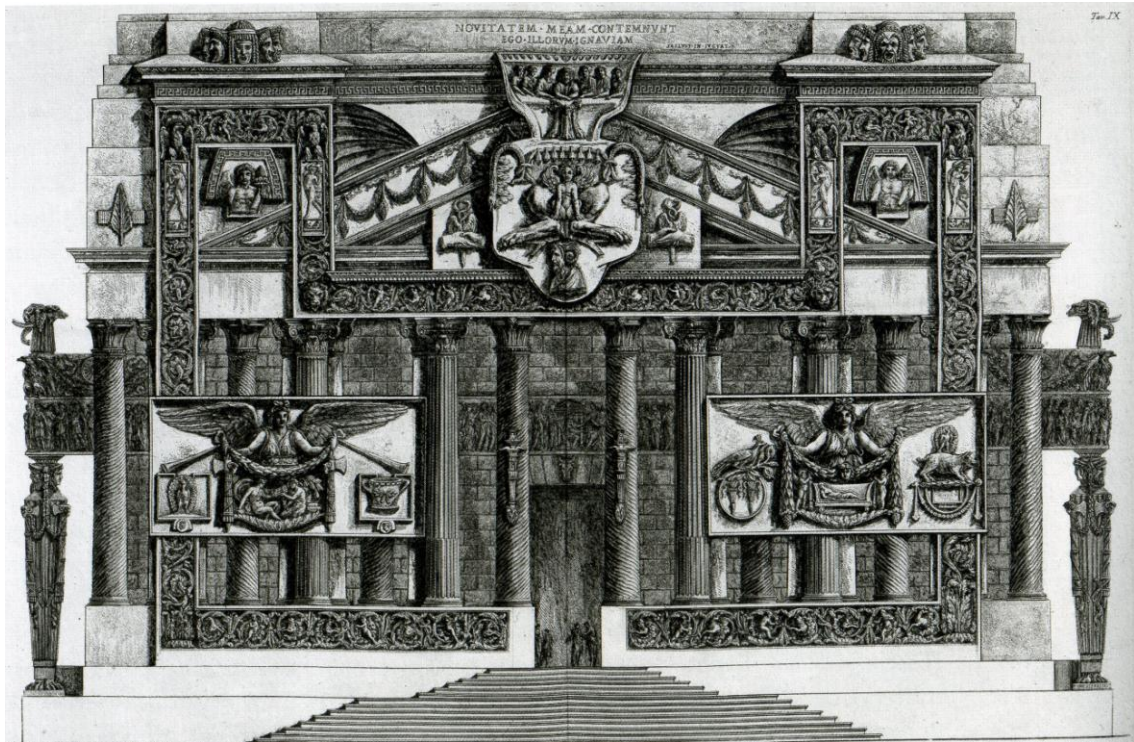
El cúmulo de transgresiones de esta disposición sólo se entiende como una sarcástica provocación: la planta semicircular tiene su foco en la puerta y no en el altar, contraviniendo la lógica más elemental; los dos tramos del pórtico semicircular también fugan hacia la puerta y no hacia el altar, por lo que su uso es contradictorio, incluso si los imaginamos como accesos a la iglesia; las escaleras que rematan el pórtico central cortan la conexión perimetral del espacio de la iglesia que sugiere la continuidad de la envolvente interior de columnas, lo que fragmenta incomprensiblemente los espacios de apoyo del espacio semicircular principal. En resumen, una traza cuya aparente sencillez formal y preciosista factura compositiva, enmascara una profunda y aberrante disposición funcional.



PLAN DE L'ÉGLISE CONVENTUELLE DES DAMES RELIGIEUSES CAPUCINE MARSEILLES, DITES LES FILLES DE LA PASSION. VISTA INTERIOR. J. J. LEQUEU. 1.788

Si analizamos la sección de la iglesia se confirma definitivamente lo chocante de la propuesta y la constatación de que los elementos compositivos básicos son tan exquisitamente ortodoxos, como heterodoxa y desquiciante su sintaxis. El afán desmesurado de originalidad, de genialidad, unido al “sueño de la razón” termina en la obra de Lequeu produciendo verdaderos monstruos.

Pero es quizá en la desenfadada utilización y mezcla de los diferentes estilos y lenguajes donde Lequeu se muestra más claramente irónico y destructivo. Es también el rasgo que más caracteriza el conjunto de su obra y su faceta más conocida y divulgada. Pero merece la pena hacer, también en este caso, una sencilla comparación entre el eclecticismo que practica en sus grabados G. B. Piranesi, que podríamos calificar como liberal en el uso de los estilos, del que encontramos en los de Lequeu que no dudaríamos en definir como libertino, incluso lascivo, si nos dejamos llevar por los dobles sentidos y guiños eróticos de muchos de sus diseños.



ARCHITETTURA IDEALE DI UNA FACCIATA. "OSSERVAZIONI SOPRA LA LETTRE DE M. MARIETTE".
G. B. PIRANESI. 1765

La fachada fantástica diseñada por G. B. Piranesi para contestar a M. Mariette, a pesar del abigarramiento decorativo, mantienen un orden compositivo en el que todavía podemos establecer relaciones entre las diferentes partes: el marco en forma de alfiler dibuja en su continuidad un cuerpo bajo y el equivalente a dos torres entre las que se despliega, desbordándolas el frontón. El cuerpo de columnas se encaja ordenado entre las líneas horizontales y aparece cortado a la manera egipcia por los tarjetones decorativos, aunque los fustes presentan estrías helicoidales y verticales, alternándose en el frente del pórtico.

No podemos hablar sin embargo de que se trate de una composición unitaria a la manera barroca, pero sí de la existencia de unas complicidades geométricas que argumentan la composición y traban formalmente unas partes con otras mediante una mera relación de tamaño y contigüidad.

La mixtura de los diversos elementos decorativos presenta también una estructura geométrica de base, que los articula y localiza con precisión. Diríamos que todavía se trata de una fachada, de alguna manera, compuesta. La simetría ayuda mucho en esta percepción. Presenta también una cita en latín para los entendidos y para contestar a M. Mariette y como siempre se trata de un texto críptico sacado de un autor latino¹⁷.

¹⁷ Como prueba final para aquellos incapaces de captar las formas y, por tanto, comprender el significado de la composición, el artista inscribe en el ático las siguientes palabras tomadas del *Yugurta*, de Salustio: *NOVITATEM, MEAM. CONTENUT. EGO, ILLORUM. IGNAVIA*M. Esta inscripción no se refiere en absoluto a la finalidad del edificio; es un alarde del artista que se siente muy orgulloso de su invención.

KAUFMANN, Emil. "La arquitectura de la ilustración"

Pag. 130

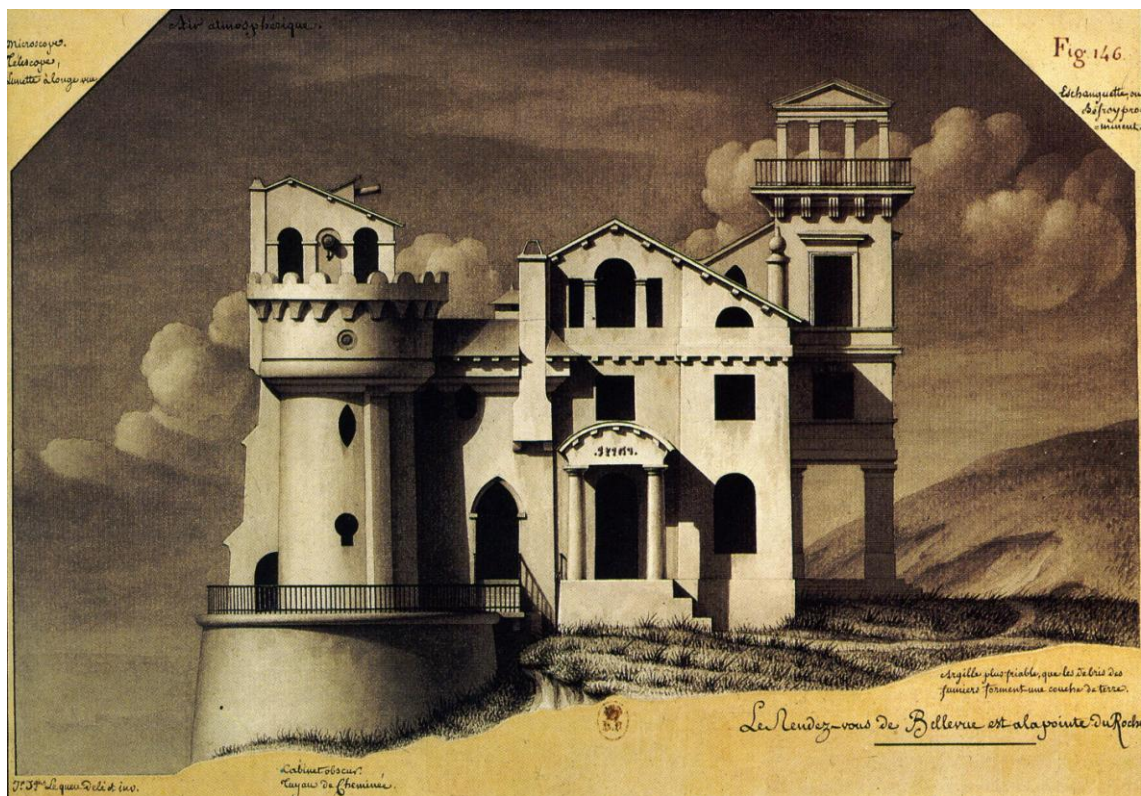
En el ático se lee: "**Ellos menosprecian mi humilde cuna** (léase: mi originalidad) **y yo su cobardía**"

RYKWERT, Joseph. "Los primeros modernos"

Pag. 286

Sin embargo, del diseño del *Rendez-vous* de Lequeu no es una fachada como la de G. B. Piranesi, es un edificio en su totalidad. Un edificio del que podemos imaginar incluso parte de la planta y convenir que se trataría de una planta irregular, a la inglesa, que se asienta sobre un terreno naturalmente inclinado y que se adapta a él negando de partida la característica plataforma niveladora que delataría una actitud clásica en la implantación. Lejos de esa intención, se exagera el condicionante del terreno para singularizar y hacer autónomo y diferente cada uno de los apoyos del edificio.

Pero quizá lo más significativo es el uso de diversos lenguajes y la nula voluntad de su coordinación. Antes al contrario, se busca romper todos los posibles lazos compositivos convencionales. De hecho están implícitos y se desvirtúan explícitamente.



LE RENDEZ-VOU DE BELLEVUE EST A LA POINTE DU ROCHER. J. J. LEQUEU

En este sentido el cuerpo central presenta una vocación, llamémosla inicial, simétrica, que manifiesta el eje que se crea entre la portada, la ventana cuadrada sobre ella y la serliana que se cobija bajo la cubierta a dos aguas. Pero esta simetría se rompe para introducir una chimenea excéntrica que corta uno de los faldones del implícito frontón. En el cuerpo inferior la ventana derecha rematada en arco de medio punto se contrapone simétricamente a una puerta, pero cerrada por un arco ojival. El proceso de destrucción de la simetría es igualmente evidente en las dos torres que flanquean este cuerpo central. Se formalizan llevándose la contraria en cada cuerpo, de modo que, al cuerpo cilíndrico cerrado, defensivo y opaco se contrapone una torre prismática sobre un inestable porche abierto, al remate almenado circular, un balcón recto sobre ménsulas; y los remedos de campanarios que rematan ambos cuerpos torreados buscan así mismo evidenciar su contraste formal a toda costa.

La voluntad de Lequeu de caricaturizar el sistema tradicional de composición es más que evidente, es concienzudamente forzada en cada uno de los elementos compositivos que utiliza. No pretende, como G. B. Piranesi, la genialidad utilizando la fantasía, ni busca tampoco crear nuevas imágenes cuya belleza y exotismo nos conmueva y nos emocione hasta el paroxismo. No cree ni procura la belleza de las formas, todo lo contrario, apuesta por el feísmo, por el “*mauvais goût*” del que la historia hará su representante más genuino.

La operación que Lequeu realiza es conceptual, las formas sólo son el medio para transmitir los conceptos, para manifestar la nueva conciencia sobre la realidad. Sus extravagantes propuestas ponen en evidencia de forma irónica y sarcástica, hasta qué punto, el entramado de normas, reglas y formalismos en el que se mueve la arquitectura, es pura artificialidad, pura convención. En este sentido, su posición es sorprendentemente moderna y podríamos ponerla en paralelo, como ya hiciera Sedlmayr en los años cuarenta, con el surrealismo¹⁸ o más exactamente con actitudes dadaístas como la de Marcel Duchamp, como sugiere Philippe Duboy en la monografía citada. Realmente el “*Rendez-vous de la Bellevue*” de Lequeu podría ser considerado el primer *ready-made*, no sólo por el juego de palabras con los dos nombres, tan utilizado por ambos artistas, sino porque se trata de una creación para pensar y no para disfrutar estéticamente con ella.

No es esta la única coincidencia entre Lequeu y M. Duchamp como ya veremos en análisis posteriores. Los dos coinciden también en el uso del erotismo explícito o implícito en sus obras, que comparten con otros creadores del siglo de las luces como C. N. Ledoux o el propio Marqué de Sade, que hace de la literatura lasciva su género predilecto. Les une además, el puro placer que produce el tema prohibido donde el recurso al erotismo se justifica como un gesto subversivo más, quizá el más directo e incisivo, pero también como un activo motor de cambio y de transformación social, tal como lo manifiesta C. N. Ledoux, por ejemplo, en la explicación de su proyecto de Oikema.

Otro de los temas comunes entre ambos es que utilizan textos explicativos acompañando a sus obras. En el caso de Lequeu se trata de pequeños apuntes y anotaciones crípticas, irónicas, con dobles y triples sentidos, o simplemente incomprensibles, como el título del proyecto para una Capilla Ducal que reza:

***“Nouveau Portail d’Eglise appliqué au Temple supérieur d’Isis, bâti par les Gaulois et conservé par François I^{er}” le quel fit revivre l’Architecture Grecque*”¹⁹**

Una descripción como ésta nos permite calibrar hasta que extremo había llegado, a finales del siglo XVIII, el relativismo y la deslegitimación del lenguaje arquitectónico.

¹⁸ H. Sedlmayr, *renchérit sur la continuité des idées et invoque à propos de Lequeu, plutôt que la “Sachlichkeit”, le surréalisme, dans son fameux Verlust der Mitte (La perte du centre), publié à Salzbourg en 1948. Il prétend que les “projets bizarres de l’architecte Jean Jacques Lequeu (...) pourraient être même ceux d’un architecte surréaliste”. Il insiste encore à propos d’une dessin de Lequeu sur lequel nous reviendrons, Le rendez-vous de Bellevue, et qui relève selon lui d’“une espèce de “surrealisme” de l’architecture.*

DUBOY, Philippe. “Lequeu, une énigme”

Pag. 71

¹⁹ Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris. Pl. n° 52 bis. Fig. n° 139.

La duda abierta por Claude Perrault no sólo no se resolvía acudiendo a la historia o al eclecticismo más libertario y desbocado, sino que la búsqueda de una alternativa al clasicismo estaba suponiendo su completa desaparición. Se pone de este modo en crisis todo el sistema de composición tradicional de la arquitectura que hasta este momento ha estado sometido a rígidas normas, reglamentado por principios universales y asentado sobre una sólida base teórica.

Lo que empezó como un juego inocente y placentero sobre la verde campiña de Inglaterra había sembrado una de las crisis más profundas y finalmente renovadoras de la historia de la arquitectura.

III.2 LA INQUIETANTE MIRADA DEL CÍCLOPE DESDE LA CAVERNA

En todo momento la arquitectura ha pretendido, de alguna manera, ampararse en la naturaleza para justificarse. La naturaleza es nuestro único referente posible y tratar de imitarla ha sido un objetivo constante a través de toda la historia de las teorías arquitectónicas.

En cada nueva ocasión esta pretendida mimesis se ha adaptado al marco genérico de pensamiento imperante y ha corrido pareja a él. Sin embargo esta adaptación constante ha tropezado siempre con el inconveniente de que la arquitectura se expresa con un grado de abstracción diferente al de la pintura o la escultura, que también tienen en la naturaleza su referente obligado. Esta diferencia, generada por la geometría implícita en sus formas, hace que en la relación con la naturaleza no haya sido posible, como en la pintura o en la escultura, la mimesis directa, la copia y la traslación lineal de los elementos naturales, que hubiera podido servir de criterio y de legitimación de la disciplina arquitectónica.

La copia literal de elementos de la naturaleza sólo ha sido posible en relación a la decoración añadida a las propias formas arquitectónicas. Pero ésta, nunca se ha considerado como esencial, sino como un aditamento, aunque de hecho, pudiéramos explicar toda la historia de la arquitectura como una sucesión de periodos clásicos y de periodos barrocos alternados y definidos respectivamente por el abuso o la fobia a la decoración. Lo esencial de cada periodo lo hemos buscado tradicionalmente en la fase clásica y admitimos con indolencia que la fase barroca que le sigue, no es más que una perversión y una contaminación de las esencias establecidas en la fase purista.



ORIGEN DEL ORDEN CORINTIO. FRÉART DE CHAMBRAY
"Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne". 1650

Sin embargo, el carácter abstracto, geométrico y poco “natural” de la arquitectura, ha requerido de la interposición de leyendas, mitos o elucubraciones filosóficas bastantes complicadas, siempre que se ha pretendido utilizar a la naturaleza como coartada y como justificación de la esencia y razón de ser de este “arte”.

De entre estas historias justificativas, quizá la que más arraigo tenía en la tradicción clásica era la relación antropomórfica de los órdenes en la que las proporciones de los diferentes estilos clásicos: dórico, jónico, corintio, toscano, compuesto, etc. se derivaban directamente de las relaciones métricas del propio cuerpo humano. O aquella en la que las diferentes partes del templo eran una traslación en piedra de los elementos originales de madera. Esta última versión, que esconde una evidente justificación funcionalista y constructiva, tuvo mucho más recorrido y fue puesta de nuevo en boga por los tratadistas que promovían el racionalismo estructural en pleno siglo XIX.

Una de las características de la arquitectura del Setecientos, como ya hemos visto en el epígrafe anterior, es que renueva su relación con la naturaleza iniciando con ella una vinculación que podríamos definir como paritaria, en el sentido de que establece un acuerdo de respeto mutuo. Hasta este momento la arquitectura había copiado los motivos de la naturaleza como referentes decorativos; y había basado la belleza de lo artificial de sus construcciones, en la belleza natural de los elementos orgánicos que había incorporado en estos complementos formales: las hojas de acanto adornan el capitel corintio, las ramas de laureles envuelven los plintos de las basas y la geometría delicada de las flores, de las estrellas o de las conchas y cornamentas de los bóvidos, decoran las metopas de los templos. Por no hablar de las palmeras que pueblan los capiteles egipcios o las cardinas que adornan con profusión las arquivoltas y pináculos góticos.



PARTE DE LA FACCIATA DEL SEPOLCRO DE CECILIA METELLA. “ANTICHITA ROMANE III”. G. B. PIRANESI. 1756

Esta primera relación de copia literal de los elementos naturales, tallados en la piedra, es seguramente la que ennoblece a la arquitectura y la convierte en arte, frente a las construcciones no significadas por la decoración. Aquí radica seguramente el mito de la mimesis clásica de la arquitectura con la naturaleza. Por lo menos así lo establece Vitruvio en su tratado.

Esta vinculación adornada con leyendas y relatos mitológicos se convierte en sagrada y estable hasta que C. Perrault, apoyado en un espíritu netamente positivista y científico, recupera el sentido original del texto vitruviano desmontando la sacralidad de los órdenes y recuperando su origen como creación arbitraria que el uso a través de los siglos ha depurado en su forma y ha decantado como modelo.

Recupera también la tradición del origen de la arquitectura en la cabaña y su evolución hasta convertirse en templo con la consiguiente transformación de los elementos de madera originales en elementos de piedra. Hasta aquí la historia se ha repetido machacona y ciegamente en los sucesivos tratados de arquitectura que han seguido la estela vitruviana.

En el siglo XVIII sin embargo, esta relación clásica entre la naturaleza y la arquitectura, en la que ésta toma de aquella sus motivos decorativos para dignificar los edificios representativos, el templo, el palacio o la puerta de la ciudad, se quiebra. La indagación científica o más bien filosófica sobre la belleza y las condiciones en que se produce, concluye que las sensaciones que percibimos a través de los sentidos son la única fuente de valoración de las formas, por lo que es a través de estas sensaciones como podremos discernir unas formas de otras. Las que nos producen placer y las que nos resultan desagradables.

Como desarrollan los capítulos anteriores, la primera crítica irá dirigida, sobre todo, a la decoración, que caerá en primer lugar, incapaz de sostenerse ante la mirada inquisitiva de la necesidad, que le niega su razón de ser. Este mismo criterio afecta al conjunto de la obra de arquitectura que simplifica también la forma en su conjunto, recurriendo a volumetrías simples y claras. Esta evolución, analizada específicamente en el capítulo dedicado a E. L. Boullée, tiene que ver con la teoría que vincula el conocimiento a las sensaciones. Los volúmenes simples, la geometría elemental producirían una sensación más agradable que los volúmenes informes que genera la propia naturaleza, las rocas por ejemplo.

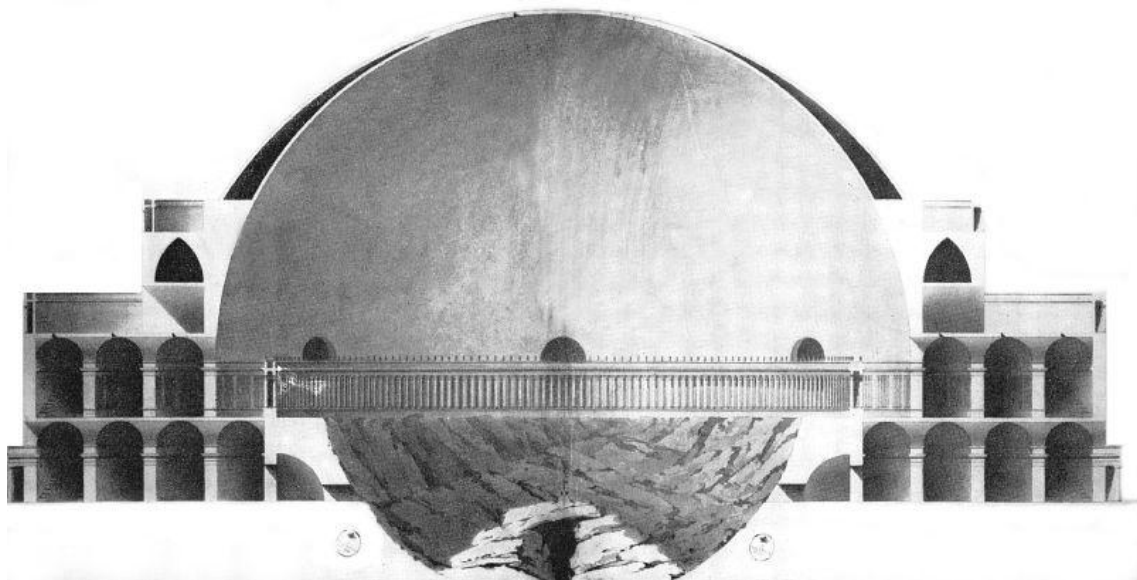
Sin embargo, en paralelo a este camino que se desliga paulatinamente de la copia de los elementos de la naturaleza en la decoración de los edificios, se produce otra búsqueda, también basada en la nueva mirada sobre la realidad física que nos rodea, que persigue la búsqueda de sensaciones puras, incontaminadas y directas del propio medio natural. Y qué mejor medio para conseguirlo que la utilización de fragmentos de la naturaleza no manipulados por el hombre, incorporados a la arquitectura en su estado salvaje y puro. El eclecticismo que se impone paulatinamente facilita sin cuestionarlos, estos trasvases directos.

Podríamos decir que en esta búsqueda del contacto, cuerpo a cuerpo de la arquitectura con la naturaleza, se recorre el camino contrario al que acabamos de describir para la evolución de los jardines. En vez de introducir fragmentos arquitectónicos en el paisaje natural para añadirle contenidos y emociones intelectualizadas por la literatura o por la pintura, se trata en este caso, de trasladar a la arquitectura fragmentos de la naturaleza en estado puro cuyo contraste con la artificialidad de la arquitectura produzca la chispa de la emoción.

El jardín es de nuevo el punto de partida y referente de esta particular variante, y la construcción de grutas y cuevas que se experimenta en él, uno de los argumentos más recurrentes. La recreación artificial de estos primigenios espacios no deja de estar en la órbita de la búsqueda de los orígenes, de los puntos de partida, tan cara a la ilustración²⁰. El texto vitruviano ya se refiere a ellas como el germen de la arquitectura cuando remite a la cueva como el primer refugio del hombre²¹.

Por otro lado, esta razón llamémosla positivista, se cruza con la sinrazón del sentimiento que produce la contemplación de la gruta, que va unido a la oscuridad, al miedo, a lo misterioso y a lo desconocido. Esta sensación es tan intensa y emocionante, que se busca reproducirla y trasladarla a la propia arquitectura, a la búsqueda de la consecución de lo sublime, que E. Burke asociara con estas sensaciones. En este trasvase desde el jardín a la arquitectura, los arquitectos ilustrados no utilizan la naturaleza real, sino que la recrean artificialmente como fragmento, como cita y como mecanismo desencadenante de las emociones más intensas a través de los contrastes más radicales. Su uso es similar al que se hace con la ruina artificial que se pone de moda como un ingrediente más de los jardines pintorescos.

Aunque no sea Boullée el representante genuino de esta tendencia, su proyecto para un templo dedicado a la naturaleza puede ser uno de los ejemplos más significativos, no sólo por ser una rareza dentro de la obra del arquitecto, ya que es la única vez que utiliza este recurso, sino porque la cita de la naturaleza es muy pertinente a la idea del proyecto y escenifica el tema de una forma tan veraz y ajustada que también podemos considerar a este monumento como un paradigma de la arquitectura parlante.



PROYECTO DE MONUMENTO A LA NATURALEZA. E. L. BOULLÉE

²⁰ *Todo el siglo se había fijado como tarea remontarse a los principios y formularlos con claridad.*
STAROBINSKI, Jean. "1789, los emblemas de la razón" *Pag. 33*

²¹ "... comenzaron unos a procurarse techados utilizando ramas y otros a procurarse grutas cavando bajo los montes, y algunos a hacer, imitando los nidos de las golondrinas con barro y ramas, recintos donde poder guarecerse."
VITRUVIO POLIÓN, Marco. "Los diez libros de arquitectura" Traducción de Agustín Blánquez.
LIBRO SEGUNDO. Capítulo II.

El proyecto parte de una esfera similar al la del Cenotafio de Newton pero, en este caso, partida en dos mitades por un anillo de columnas que sostienen un arquitrabe, construyendo el pórtico característico que reconocemos en muchos de los grandes proyectos utópicos de Boullée. El pórtico interpuesto, esconde el apoyo de la semiesfera superior y garantiza el efecto ilusionista de su levitación, de modo que al presentarse completamente limpia de decoración, recrea la bóveda celeste, como sucede en el Cenotafio. En la semiesfera inferior, en contraposición, se escenifica de forma naturalista la tierra y se dispone en su fondo una montaña en la que se abre la desmesurada entrada a una caverna. El contraste de caracterización entre ambos mundos, el celeste y el terrenal, es tan acusado que el significado de la obra es descaradamente explícito, y, abundando en su argumento, no es casualidad que sea la arquitectura clásica del pórtico intermedio la que gestione la relación entre ambos mundos, a través de una copia de la permeable cortina de columnas con la que G. L. Bernini, así mismo, separa en Roma el popular barrio del Borgo de la pontificia Plaza de San Pedro.



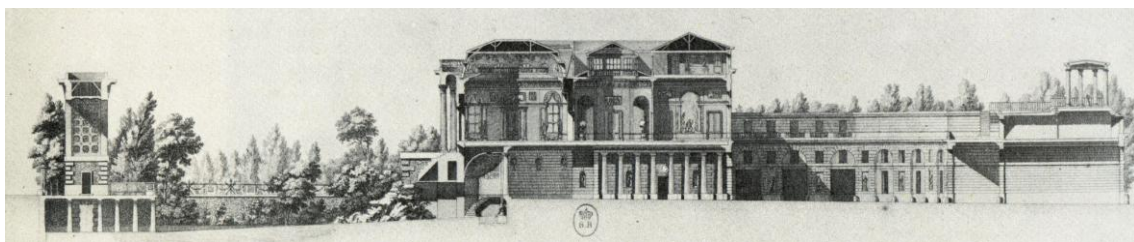
“CARCERI”. PLANCHA IX. G. B. PIRANESI. 1745-1761

Los sillares que conforman la entrada son megalómanos, forzando el aspecto siniestro y terrorífico de la entrada, cuya filiación y desmesura reconocemos, así mismo, en los grabados X y XIII de las “*Carceri*” de G. B. Piranesi. En ambos casos se recurre a la piedra en su conformación casi natural, apenas tocada por el hombre, y carente de toda filiación estilística o formal. Y en ambos casos se consigue transmitir una emoción que podríamos caracterizar de sublime, prescindiendo casi de la forma y potenciando sólo la expresividad del material, y por supuesto la manipulación de la escala. Con esos dos recursos se consigue el objetivo que E. L. Boullée definiría en su *Essai* como esencial de la arquitectura: emocionar.

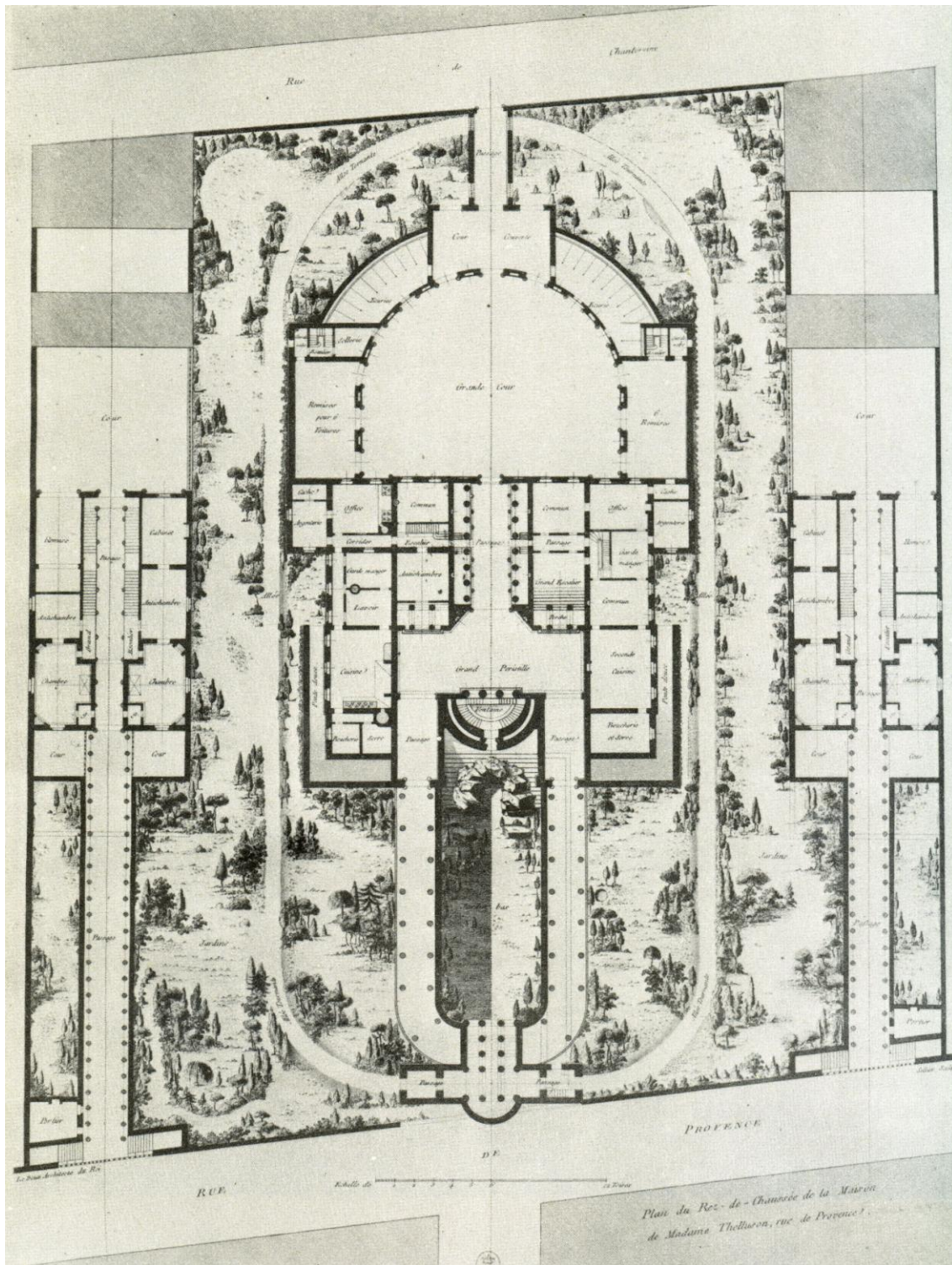
Desde estos experimentos, que lamentablemente no pasaron del papel, E. L. Boullée pone en evidencia, creo que sin ser todavía muy consciente de ello, que el lenguaje clasicista es perfectamente prescindible, que la arquitectura puede existir al margen de cualquiera de los estilos, y erigirse sólo vinculada a la construcción y al material. Sus últimas propuestas ya recogen claramente este testigo y se desvinculan del omnipresente y obsesivo lenguaje clásico buscando la asepsia y el purismo de las formas geométricas.

Esta significativa conclusión, sobre la que se teorizará en profundidad a lo largo de todo el Ochocientos, sólo dará sus frutos construidos al final del siglo XIX, de la mano primero, de los pioneros del movimiento moderno como H. P. Berlage o P. Behrens, en los que la pelea por desvestir a la arquitectura del lenguaje, gótico o clásico, ya se da en el inexcusable frente de la propia construcción, y no en el del inocente grabado, y finalmente en el siglo XX con arquitectos como Mies van der Rohe que resume con su biografía todo el proceso de desarrollo de esta idea a lo largo de los dos siglos anteriores: teoriza sobre el papel de la construcción como eje fundamental de la arquitectura, dibuja proyectos utópicos que desarrollan los fundamentos del no lenguaje y definitivamente consigue ponerlos en práctica haciéndolos realidad, como veremos en el capítulo final con vocación de epílogo.

Otro arquitecto tan significativo como E. L. Boullée en el uso de citas de la naturaleza en su arquitectura, aunque algo más prolífico, es C. N. Ledoux. Y un ejemplo característico, en este sentido, lo encontramos en su proyecto para *La Maison de Madame de Thélusson*, donde el recurso de la gruta se incorpora dentro de un complejo decorado teatral de presentación de la casa. Un gran arco triunfal abierto en fachada precede a un foso longitudinal rematado por la gruta, sobre la que se asienta la arquitectura palaciega de la villa. De nuevo se enfrentan el mundo de la tierra, excavado y naturalista, con el mundo artificioso y clasicista de la arquitectura. La metáfora de la naturaleza como soporte y base de la arquitectura es explícita e intencionada, o dicho en términos ilustrados, parlante.

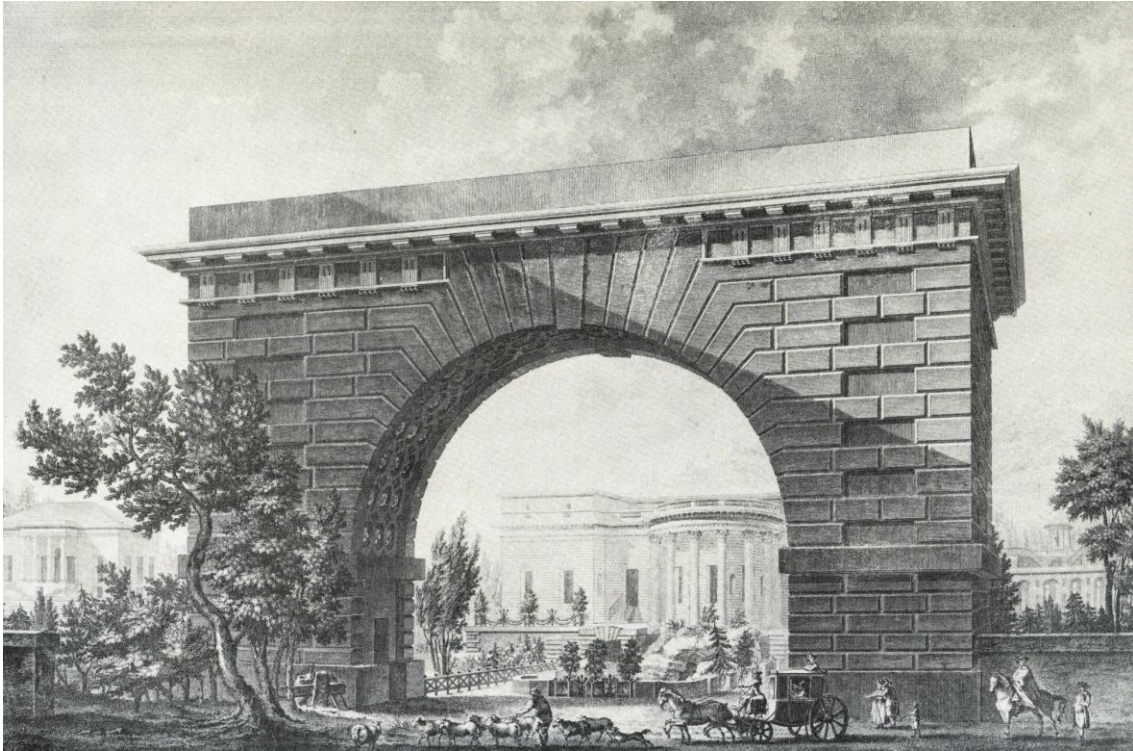


MAISON DE MADAME DE THÉLUSSON. SECCIÓN LONGITUDINAL. J. N. LEDOUX. 1778



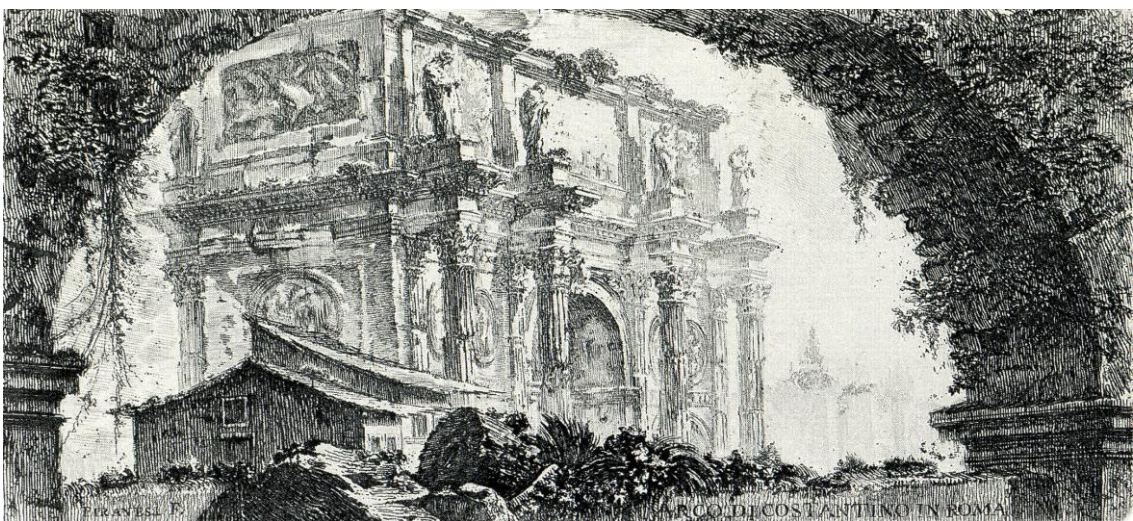
MAISON DE MADAME DE THÉLUSSON. PLANTA GENERAL. J. N. LEDOUX. 1778

Este proyecto también es significativo por el uso del arco en la entrada, que a lo largo del siglo XIX se convertirá en un recurso, de manual, para muchas casas precedidas de jardín, sobre todo para aquellas situadas en el medio urbano, donde el arco funciona como diafragma interpuestos entre la ciudad y el parque, entre lo urbano y lo natural. Por otro lado, el ingenioso mecanismo arquitectónico de la emboadura previa a la casa es llamativo por la representación que J. N. Ledoux hace de la villa vista a través de él.



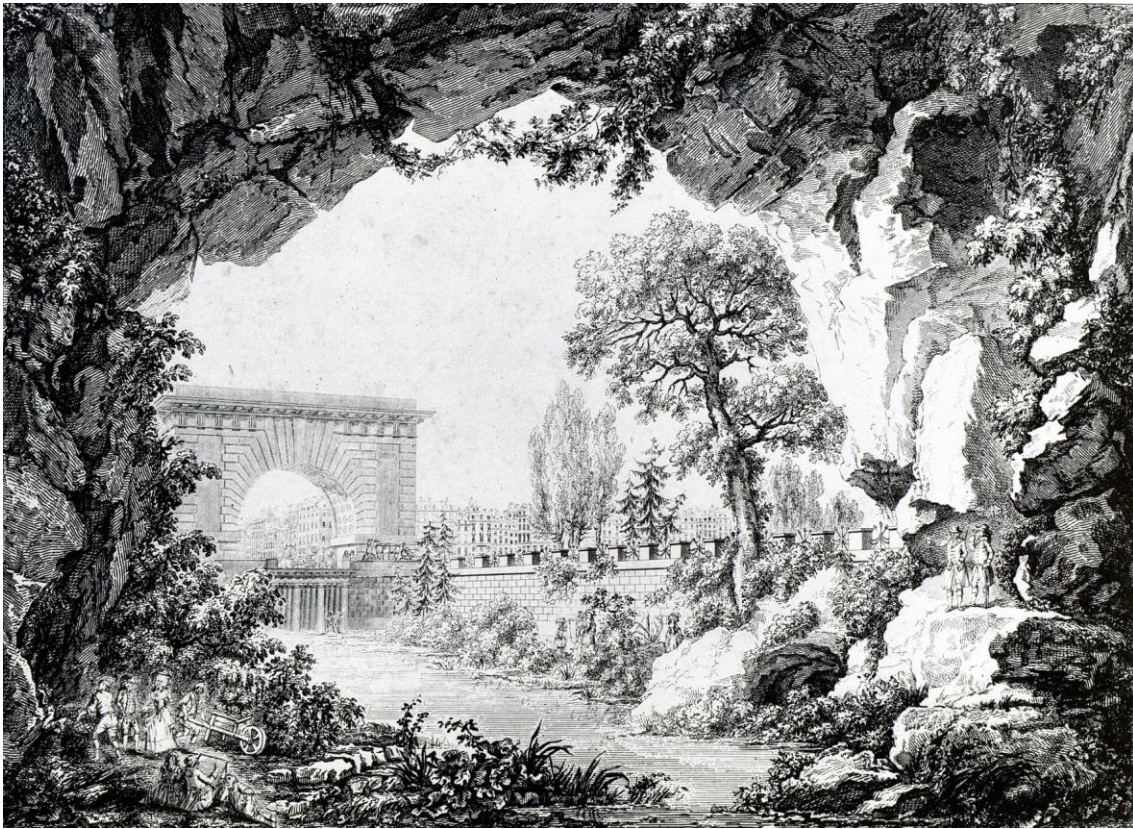
MAISON DE MADAME DE THÉLUSSON. VISTA DESDE EL ARCO DE ACCESO. J. N. LEDOUX. 1778

El escenográfico recurso pictórico del arco que cobija la escena no es nuevo, G. B. Piranesi, sin ser el precursor, es un maestro de este tipo de encuadres como demuestra su *“Ponte Magnifico”* o la vista del *“Arco de Constantino a Roma”*, pero lo significativo de esta argucia pictórica es que el enmarque del punto de vista utilizado en la perspectiva pone al descubierto la presencia del espectador. En las vistas abiertas, no recortadas ni enmarcadas, la mirada es abstracta, distante y neutra, mientras que en aquellas en las que lo representado se delimita perimetralmente por la presencia de un primer plano que no pertenece al objeto visualizado, sino más bien al del observador, se evidencian claramente los dos mundos: el del objeto visualizado y el del observador que lo mira. Si, además, el marco de la mirada tiene forma de arco y se contrapone a las arquitecturas ortogonales que enfoca sugiriendo la metáfora del ojo, la escisión de la realidad ya es completa.



ARCO DE CONSTANTINO IN ROMA. “ALCUNE VEDUTE DE ARCHI TRIONFALI”.. G. B. PIRANESI 1748

El nuevo y discreto protagonista de la escena, ya lo habíamos identificado como receptor de los encuadres pintorescos de los jardines, pero en este tipo de representaciones es quizá más evidente, más explícito.

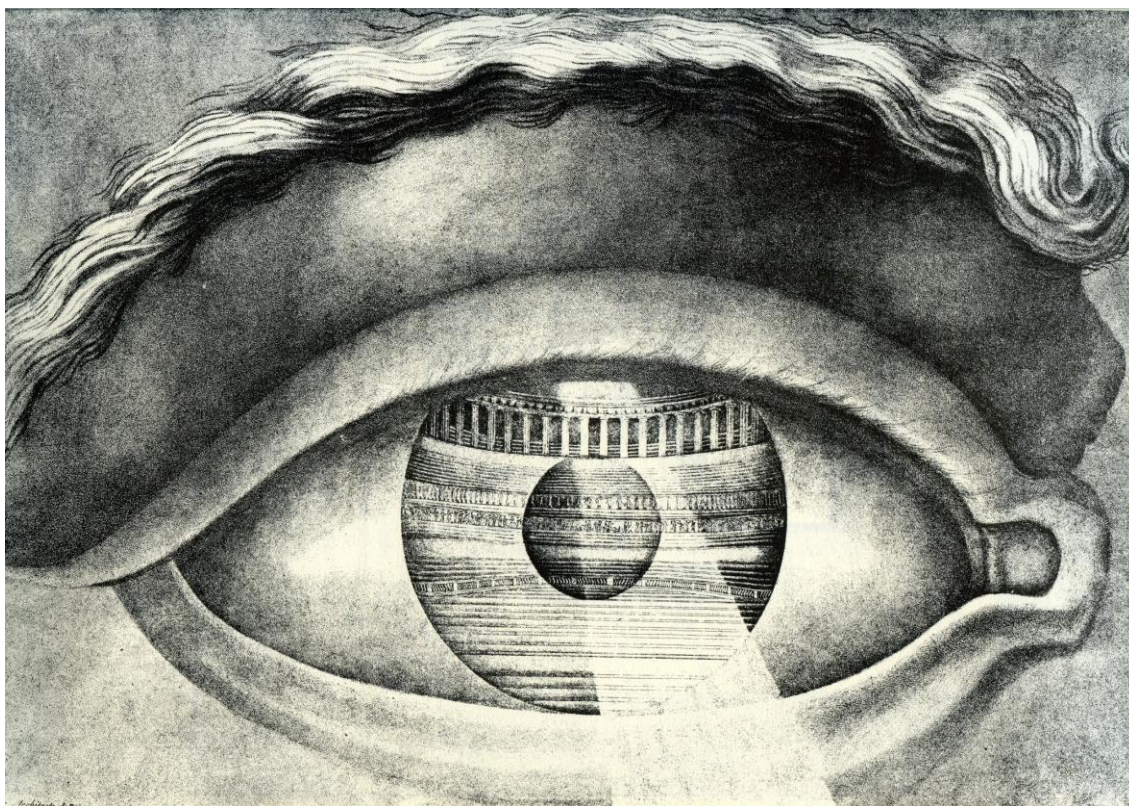


MAISON DE MADAME DE THÉLUSSON. VISTA DESDE EL INTERIOR DE LA GRUTA. J. N. LEDOUX. 1778

C. N. Ledoux es muy consciente de esta presencia encubierta del espectador cuando dibuja la gruta de la *Maison de Thelusson* desde el interior y manipula descaradamente la vista. En ella aparece como fondo perspectivo el arco de acceso a la villa, pero visto a través de la propia embocadura de la gruta que enmarca y cierra la composición como lo hiciera el propio arco en la vista exterior. Además, altera la escala agrandando desmesuradamente los árboles y reduciendo los personajes; y agrieta la roca para dar la sensación de peligro y de miedo. La vista nos hace sentir que somos el cíclope Polifemo de la *Odisea*, que miramos con un único ojo desde el interior de la gruta, es decir, reconocemos la arquitectura a través de la naturaleza que se nos presenta en el primer plano: el ojo es la naturaleza y a través de él percibimos el objeto de la mirada, la arquitectura.

Este juego de complicidades gráficas, visuales y conceptuales, también lo encontramos ya explicitado de forma “parlante” en el proyecto de teatro para la ciudad de Besançon (1779) donde el arco del proscenio cobija un decorado, el de la primera representación, que reproduce el interior de la sala de forma especular, pero con un punto de vista oblicuo. Esta consciencia del espectador como protagonista llega incluso más lejos en el grabado del ojo que mira el interior del teatro y éste se ve reproducido en su pupila.

Todavía hoy nos deja perplejos esta representación surrealista del teatro que podríamos entroncar como antecedente de la pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840) y sus personajes mirando el paisaje de espaldas al espectador²².



TEATRO DE BESANÇON. VISTA DEL PROSCENIO Y *COUP D'OEIL* DEL INTERIOR. C. N. LEDOUX. 1779

La aparición de la mirada del espectador supone una ruptura más con el sistema clásico-barroco, en el sentido de invertir el punto de vista y por supuesto el significado de la mirada. El proyecto global barroco genera miradas externas a través de los ejes que se focalizan en el centro de la composición arquitectónica. Los ejes son líneas trazadas a través del territorio y el punto de vista se localiza en el infinito, es genérico, abstracto, impersonal y absoluto. El organismo barroco es totalizador y capta todas las miradas del exterior: pone el mundo a los pies de la arquitectura y concentra en la habitación del monarca, o en la cúpula que remata frecuentemente la recurrente composición piramidal, todos los puntos de vista y desde ellos se explica y subordina todo el complejo y articulado sistema compositivo.

²² Por encima de cualquier otra consideración, las figuras de espaldas personifican, en realidad, la mediación pictórica y estética entre los espectáculos grandiosos de la naturaleza y el espectador del cuadro; actúan como filtros de ambas mediaciones. Por ello mismo, a pesar de sus presencias forzadas y escindidas, las figuras de espaldas no se reducen a ser meros accesorios del paisaje pictórico, sino que son proclamadas sujetos legitimadores y hasta constitutivos de la contemplación estética de la naturaleza en la que se ven inmersas, invitan al espectador real del cuadro a fijar su mirada sobre ellas, así como a adoptar sus puntos de vista; a contemplar lo que ellas, en el interior del mismo cuadro, están contemplando. Precisamente, a esta vivencia respondía aquel brillante y socorrido comentario del poeta Heinrich von Kleist al expresar sus "Sentimientos ante un paisaje marítimo de Friedrich" (1810): **Lo que yo mismo debía encontrar en el cuadro, lo encontraba entre mi y el cuadro...Era así yo mismo el capuchino.**

MARCHÁN FIZ, Simón "La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno"
Capítulo IX: C. D. Friedrich y la ventana abierta a lo sublime y lo infinito

La aparición del espectador genera la mirada opuesta. No se mira la arquitectura, sino desde ella. Se mira al propio espacio interior o desde él se lanza la visual hacia el exterior, donde se redescubre la naturaleza, la realidad, el mundo, que se representa a través de la propia arquitectura que sirve siempre de marco de la mirada.

El punto de vista ya no es único, sino variable, cambiante y sorprendente. Cada focalización nos descubre una realidad diversa, diferente, y siempre se interpone la arquitectura enmarcando la mirada: se mira desde debajo de un arco o de un puente, entre las columnas, a través de las puertas y ventanas; o desde los proscenios, barandas y galerías. Esta mirada es sesgada, oblicua y rehúye la axialidad, la frontalidad y la simetría, recurriendo para conseguirlo a la “*scena per angolo*” puesta en práctica por los hermanos Galli da Bibbiena. Sobre todo por Ferdinando, que la utiliza en los decorados teatrales desde finales del siglo pasado y que G. B. Piranesi desarrolla hasta extremos de fantástica irrealidad, como demuestra Tafuri²³.

Se trata por tanto de una mirada específica, subjetiva, personal donde la arquitectura no es el objetivo sino el medio que nos permite ver, analizar y comprender la realidad. Una mirada que nos desvela el interior de los edificios, al mismo tiempo que indaga indirectamente en el subconsciente del espectador que se descubre como protagonista de la escena y como creador del significado.

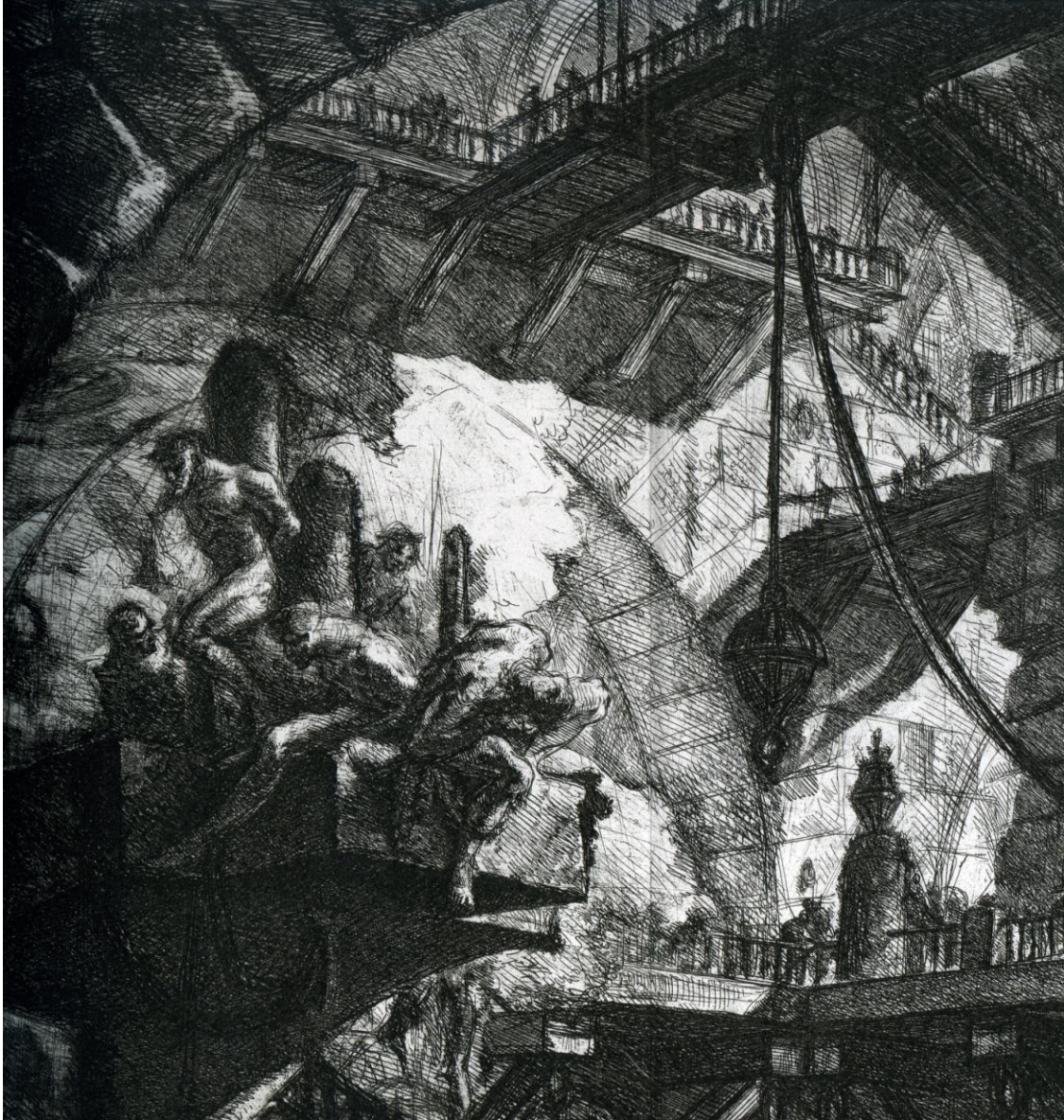


DECORADO TEATRAL. FERDINANDO BIBBIENA

Un ejemplo de este doble papel lo adivinamos en las “*Carceri*” de G. B. Piranesi cuya visión no garantiza una lectura única, antes al contrario, cada uno hace su propia interpretación, reconoce en ellas sus miedos y prejuicios; y dialoga con el propio

²³ TAFURI, Manfredo. “*La esfera y el laberinto*”.

subconsciente reflejado en los inmensos y terroríficos espacios²⁴. En este sentido, esta nueva mirada, vista desde su ángulo más perverso, tiene algo de indiscreta y en cierto modo de taimada, puesto que espía desde un segundo plano, donde se localiza, sin ser visto, el perplejo espectador, que es testigo accidental, por ejemplo, de las violentas escenas de tortura que se representan en los negros interiores piranesianos.



“CARCERI” PLANCHA X. G. B. PIRANESI. 1745-1761

²⁴ “Dinamarca es una prisión”, dice Hamlet. “Entonces, el mundo también lo es”, replica el insípido Rosencratz, ganándole por una vez la partida al príncipe vestido de negro. ¿Habrà que suponerle a Piranesi una concepción del mismo estilo, la visión clara de un universo de prisioneros? Fàcil es para nosotros –ensombrecidos por dos siglos suplementarios de aventura humana- reconocer este mundo limitado y, sin embargo, infinito, en donde hormiguan obsesivos y minúsculos fantasmas: reconocemos el cerebro del hombre.

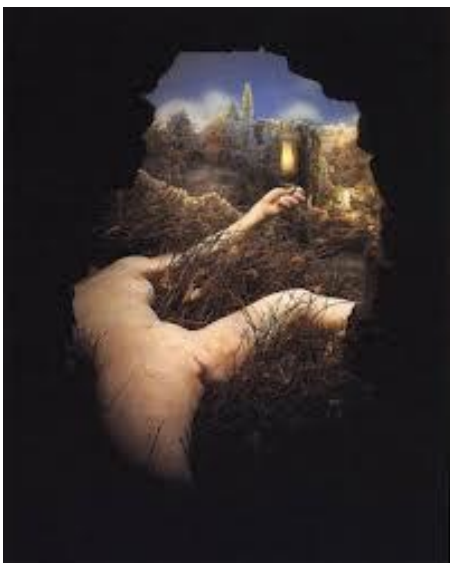
YOURCENAR, Marguerite. “A beneficio de inventario”.

Citado en el catálogo de la exposición: “LAS ARTES DE PIRANESI”, CaixaForum Madrid. 2012

Algunos grabados de Lequeu desarrollan este perverso extremo de la nueva mirada como crítica o como simple pasatiempo erótico abordando explícitamente la temática del voyeurismo, tan dieciochesca, y a la vez tan moderna hasta extremos sólo superados, ya en pleno siglo XX, por los surrealistas, los dadaístas y en particular por Marcel Duchamp, quien la llevará hasta su extremo más delirante con su instalación “*Étant donné*” de 1946-1966), o Salvador Dalí en su retrato de “*Mae West*”.



“IL EST LIBRE”. J. J. LEQUEU. 1778-1799

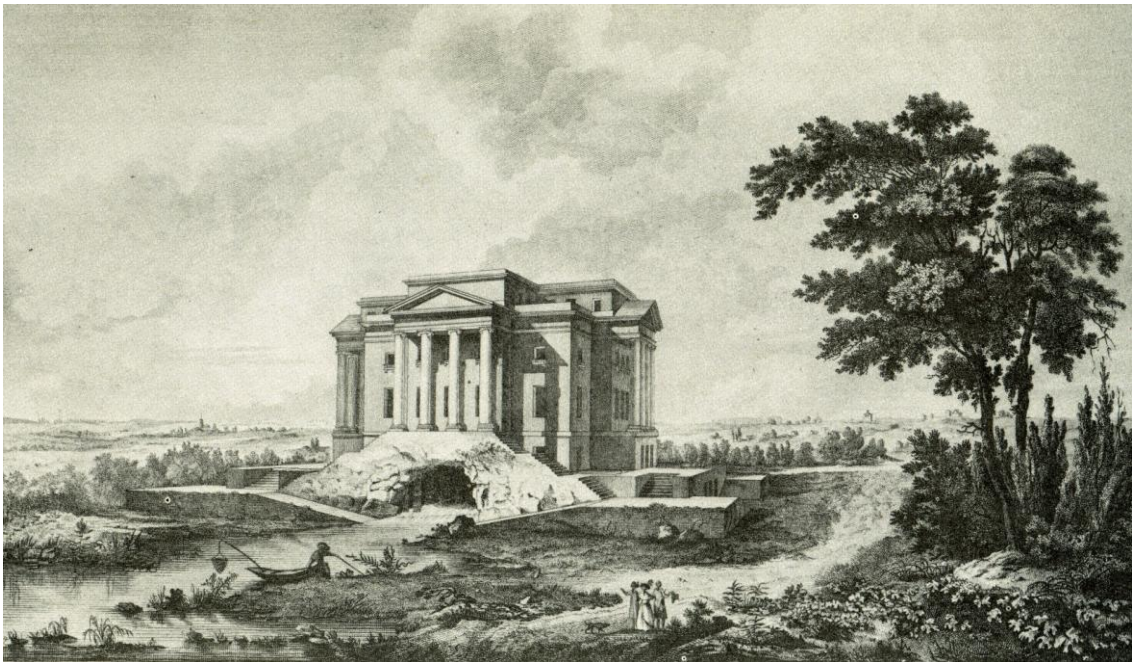


“ÉTANT DONNÉ” M. DUCHAMP 1946-1966

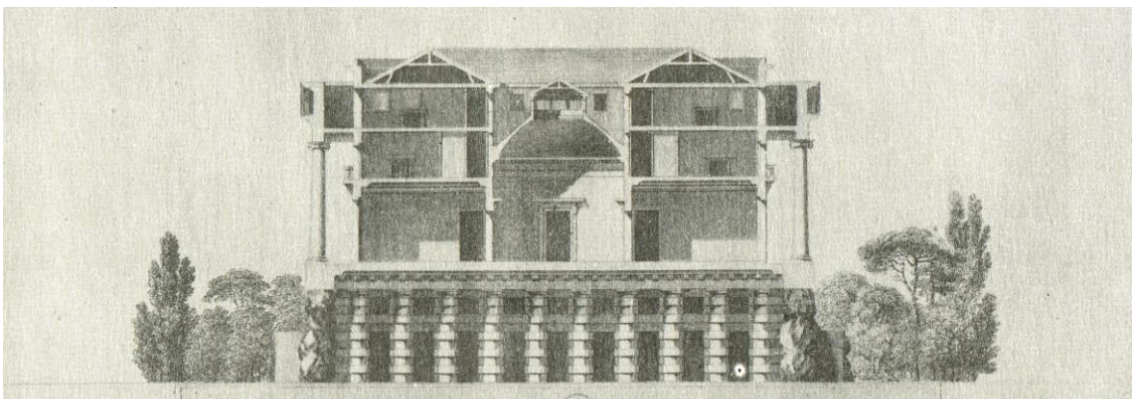


“RETRATO DE MAE WEST QUE PUEDE UTILIZARSE COMO APARTAMENTO SURREALISTA”. S. DALÍ. 1934-1935

Pero volvamos al argumento que centra este epígrafe, el mecanismo dual, naturaleza-artificio, con otro ejemplo del propio C. N. Ledoux. De nuevo el arquitecto revolucionario recurre a un basamento constituido por una cueva que sostiene sobre ella la villa, aunque en este caso, la propuesta es mucho más sencilla que la *Maison de Madame de Thélusson*. Se trata del proyecto de *Chateau d'Éguière* donde la gruta sobre la que se asienta la casa, que reproduce una versión ortodoxa de la Rotonda de Palladio, es la boca de un río. Se exagera en este caso el dramatismo del contraste y se recurre a una temática que C. N. Ledoux utilizará en más ocasiones, la arquitectura como puente, como puerta del agua. La naturaleza como drama y la arquitectura como tabla de salvación, entronca, también en este caso, directamente con el espíritu mesiánico de la ilustración.

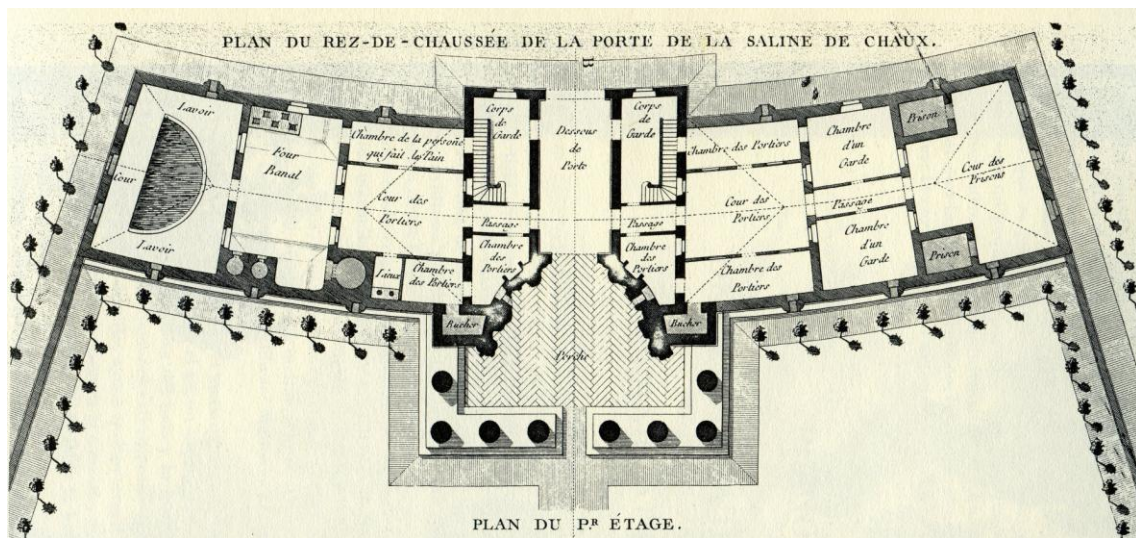


CHATEAU D'ÉGUIÈRE. VISTA DE LA VILLA Y SECCIÓN POR EL CAUCE. C. N. LEDOUX

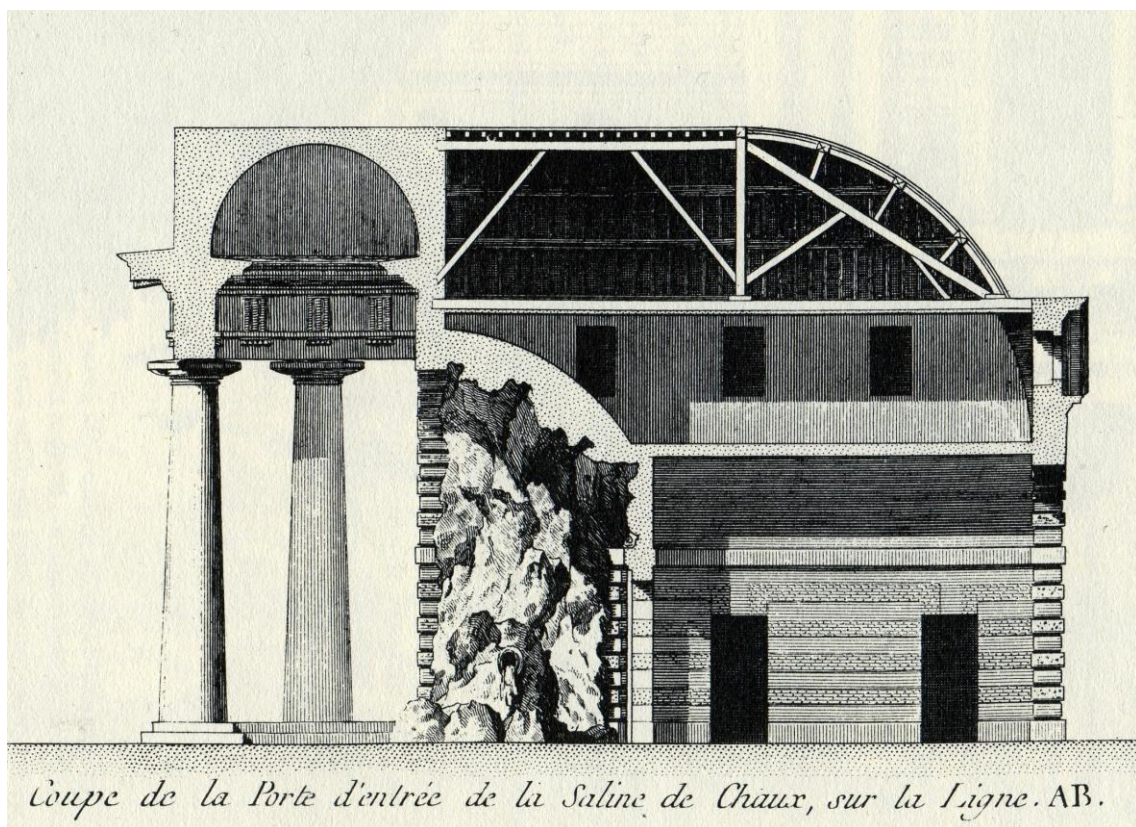


Y de nuevo en la puerta de las Salinas de Chaux, Ledoux vuelve a recrear una gruta detrás del pórtico principal de acceso al complejo. En este caso acotada y ceñida por la embocadura de la bóveda de horno que la cobija, simulando un trozo de naturaleza rocosa e indómita, pero domesticada, sometida, enmarcada y prisionera de las columnas dóricas del pórtico, que también en este caso juegan el papel de espectadores mudos a través de los cuales se nos manifiesta la naturaleza.

De nuevo viendo estas inmóviles columnas nos vienen a la cabeza los espectadores de espaldas que contemplan los paisajes rocosos y los mares helados de Friedrich. La gruta atrapada entre las columnas nos reserva otra lectura simbólica todavía más explícita. La que representan los caños de agua solidificada que se tallan entre los abruptos sillares y que escenifican la función de la salina de forma harto elocuente. El concepto de arquitectura parlante tiene en estos cuencos vertiendo a borbotones el agua petrificada uno de sus ejemplos más paradigmáticos de toda la arquitectura de la ilustración.



SALINAS DE CHAUX. PLANTA Y SECCIÓN DEL PABELLÓN DE ENTRADA AL COMPLEJO. C. N. LEDOUX .1775



En todos los casos, el sentido de la cita de la naturaleza artificializada, dispuesta en contraste con la arquitectura, hay que entenderlo como un síntoma de la relativización del papel de la forma arquitectónica frente a la forma de la propia naturaleza. En este sentido, la arquitectura se convierte en un mediador estético de la contemplación de ésta. Evidentemente C. N. Ledoux no reniega o ridiculiza la arquitectura mediante estos mecanismos, como sucede con alguno de sus contemporáneos como J. J. Lequeu, pero de alguna manera, la presencia explícita del todavía obligatorio referente de la naturaleza, esté seguramente en la base de toda la experimentación y manipulación del lenguaje clasicista de sus obras y en la constatación de que ese lenguaje sólo es el medio, un intermediario voluble, cambiante y adaptable a las circunstancias; no el fin último de la arquitectura, como veremos en el capítulo correspondiente.

En C. N. Ledoux, el sentido de la arquitectura tiene que ver más con su papel redentor de la sociedad a través de las instituciones públicas que con la belleza que emana de la formas, que por otra parte considera irrenunciable, lo que lo pone en el origen de esa misma vocación mesiánica que detectamos a través de todo el siglo XIX y que el Movimiento Moderno reclama como uno de sus objetivos esenciales.

Este trasvase entre naturaleza, real o artificial, y arquitectura no es nuevo, el Manierismo, e incluso el cercano Rococó, ya recurrieron ampliamente a este efectista recurso, que incluso reconocemos en el propio G. L. Bernini cuando deja sin tallar algunos balcones del Palacio Montecitorio de Roma o congela en mármol la transformación de Dafne en laurel mientras es perseguida por Apolo.

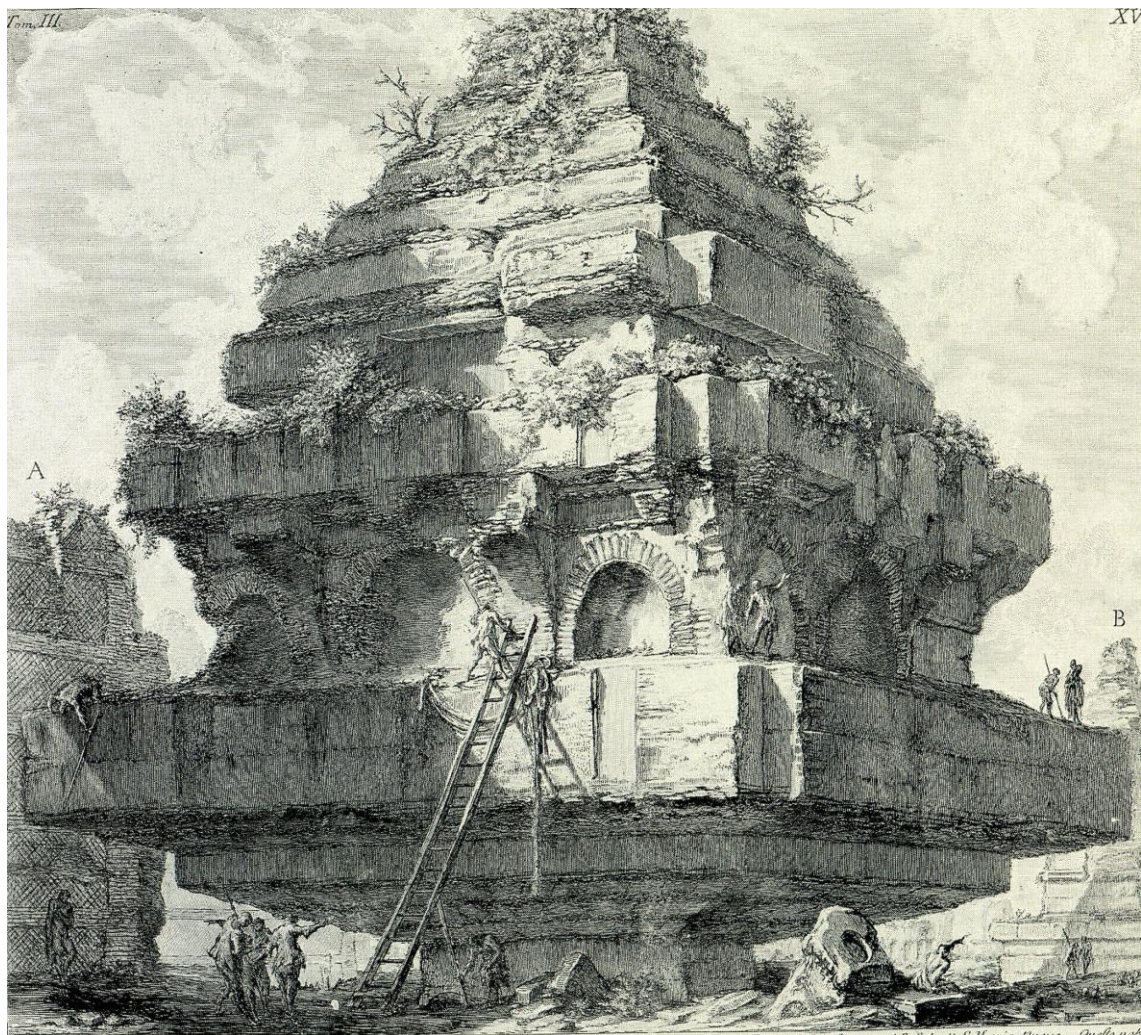


PLACIO MONTECITORIO, ROMA. DETALLE DE LA INTERVENCIÓN DE J. L. BERNINI
APOLO Y DAFNE. G. L. BERNINI (1622-1625)

Pero quizá quien lleva el binomio arquitectura-naturaleza hasta su límite más borroso sea de nuevo G. B. Piranesi. Sus grabados de monumentos antiguos en ruina retratan con harta elocuencia y dramático efectismo el proceso de deterioro de las grandes fábricas de al antigüedad y cómo la naturaleza las va fagocitando progresivamente, desdibujando sus contornos y enturbiando sus formas hasta hacernos dudar si lo que vemos es todavía arquitectura o ya es sólo “polvo”.

La emoción del paso del tiempo que G. B. Piranesi refleja y disecciona con vocación de forense retratándonos la muerte lenta de la arquitectura romana se convierte en la metáfora perfecta del momento histórico que le toca vivir. Y casualmente, cuando la arquitectura muere revive de nuevo entre sus despojos la naturaleza. En este ambiguo y exquisito tránsito entre el sillar y la roca, Piranesi se vuelve a preguntar dolorosamente sobre la esencia de la arquitectura, como ocurre en los numerosos grabados de tumbas, sepulcros y túmulos de la Vía Apia de Roma que recogen sus grabados²⁵.

La pregunta no tiene respuesta, porque en el fondo se trata de una pregunta retórica, pero al leerla a la inversa de cómo nos la preguntan las ruinas, es decir ¿Cuándo una roca empieza a ser arquitectura? pone en evidencia la crisis del lenguaje y atisba la posible vía de escape a través de la construcción. En el capítulo dedicado expresamente a G. B. Piranesi se desarrolla en profundidad esta paradoja.



VEDUTA DI UN GRAN MASSO, AVANZO DEL SEPOLCRO DELLA FAMIGLIA DE' METELLI SULLA VIA APIA. "ANTICHITA ROMANE III". G. B. PIRANESI. 1756

²⁵ PIRANESI, Giovanni Battista. "Antichita romane". 1756

Pero este papel diferenciador entre arquitectura y naturaleza no se ha respetado siempre. En la búsqueda incansable de los orígenes, de la esencia de la arquitectura, el recurso a la copia de la naturaleza tiene otra variante, también basada en los escritos de Vitruvio, la cabaña primitiva. El afán investigador propio del siglo de las luces llevó a los arquitectos ilustrados a desarrollar en sentido literal el texto vitruviano y a buscar en la madera, igual que hemos visto que hacen con la piedra, la solución a las dudas que planteaban los lenguajes históricos.



FRONTISPICIO DE LOS DIEZ LIBROS DE VITUVIO
Vitruvius Teutsch.

Si el tallado de los sillares generaba la forma y por tanto el estilo, y la opción de no hacerlo construye grutas y cuevas, el mismo camino realizado con el otro gran material de la construcción del momento, la madera, produce cabañas y chozas que arquitectos como J. J. Lequeu en sus grabados, se encarga de ridiculizar hasta el extremo del absurdo.



CABAÑAS. J. J. LEQUEU
PABELLÓN EN LOS JARDINES DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO. SEGOVIA.

Este callejón sin salida derivará, sin embargo, en la recreación de la arquitectura popular, en la copia de las arquitecturas rurales y agrarias que se consideran las herederas de la cabaña primigenia. Los aristocráticos *Hameau*, como el que se hace construir la reina María Antonieta en Versalles, representan esta mirada a la tradición constructiva local. Pero se trata de una mirada muy superficial que da como resultado arquitecturas realizadas en clave de *folie*, de capricho arquitectónico, que tienen como fin último ambientar el jardín y que están concebidas de forma similar a la falsa ruina, la torre gótica o el tholos clásico, de modo que no constituyen más que un episodio a sumar al resto de los eclecticismos imperantes.

Esta misma tendencia tendrá un amplio desarrollo a lo largo de todo el siglo XIX con representantes tan significativos como Karl Friedrich Schinkel que se inspirará en la arquitectura popular de la Toscana, para descomponer y articular con criterios pintorescos sus arquitecturas de base clasicista, creando un producto híbrido cuyo popular éxito dura hasta nuestros días.

Sin embargo, habrá que esperar de nuevo al siglo XX para que este referente a la arquitectura local, popular y agraria, trascienda la copia elemental de su sencillo formalismo y profundice en la estricta y modélica relación que esta arquitectura sin arquitectos establece entre forma, función y construcción. Será entonces cuando dé sus mejores frutos en base a la semilla plantada de forma genérica y universalista por los maestros del Movimiento Moderno como F. LL. Wright, Le Corbusier o A. Aalto y se desarrolle ya localmente por la siguiente generación, de la mano de Årne Jacobsen en los países nórdicos, Ignazio Gardella en Italia, José Antonio Coderch en España, Aris Konstantinidis en Grecia, Fernando Távora en Portugal o Luis Barragán en Méjico, por citar sólo algunos de los más significativos representantes.

La mirada inquisitiva, censora, y a la vez complaciente de la omnipresente madre naturaleza, sobre la balbuciente, díscola y voluble arquitectura, se ha dejado sentir en todas las épocas con mayor o menos presión e incidencia en sus obras y postulados. Sus formas universalmente bellas nos han cautivado en todo momento y han servido de modelo e inspiración contante. Sus leyes precisas e inmutables han constituido la referencia más recurrente y fiable con la que se ha medido la objetividad y veracidad de las reglas de la arquitectura. Y su implacable voracidad, más tarde o más temprano, destruye y devuelve a su seno todo lo que incansables levantamos sobre su guarida.



"PROYECT DE MONTAGNE Á DRESSER DANS UN JARDIN PUBLIC POUR BORDEAUX". L. DUTOIT. 1794

Podríamos concluir que sigue siendo así y que a pesar de la distancia que parece separarnos de la historia, y que agranda nuestra egocéntrica miopía, el gigante que constituye la naturaleza nos sigue mirando inquisitivo con su único ojo de cíclope escondido en la caverna.

Cuando despertemos del sueño ilustrado, el monstruo seguirá ahí.

CAPÍTULO IV

PIRANESI Y EL LENGUAJE DE LA CONSTRUCCIÓN

IV.1 “*CARCERI*”: ESCENARIO PARA UN CRIMEN

IV.2 LA CONSTRUCCIÓN SUBLIMADA

IV.1 “CARCERI”: ESCENARIO PARA UN CRIMEN

“El problema del lenguaje, de nuevo; cabe decir que el tema más debatido en los siglos XVII y XVIII europeos es éste, por lo menos teóricamente. Se ha observado acertadamente que el polo activo del “cogito” cartesiano, el “ergo” que media en el apartamiento del sujeto de las cosas, para recuperarlas en una función subjetiva y antimetafísica de la existencia, es precisamente el lenguaje. Lo cual hace mucho más significativo todavía el hecho de que las “Carceri” y el “Campo Marzio” pongan en crisis definitivamente, precisamente el “Lenguaje en cuanto norma de acción sobre el mundo”¹

El protagonismo indiscutible de Piranesi en la revolución de la arquitectura que se lleva a cabo a lo largo del siglo XVIII ya ha quedado de manifiesto en los capítulos anteriores, sin embargo, a su papel de promotor del genio y de la creatividad como bases del arte y su defensa, tan ciega y tenaz como equivocada, de la arquitectura etrusca como fundamento del clasicismo occidental, habría que añadir su descubrimiento de la construcción como realidad inmanente y decisiva en la valoración de la arquitectura; y en definitiva como lenguaje alternativo.

Esta consciencia, que se refleja sobre todo en los grabados de las “Carceri” o “Antichità” y que está referida por tanto al análisis y estudio de la arquitectura antigua, unida al desarrollo tecnológico que los ingenieros practican independientemente desde que J. B. Colbert separara sus competencias, será el germen de la nueva valoración de la arquitectura desde su realidad construida. Este revolucionario enfoque sobre la esencia de la arquitectura será uno de los nudos gordianos del debate teórico y de la práctica arquitectónica durante todo el siglo XIX, sólo superado cuando el desarrollo tecnológico consiguió liberarse de las ataduras de los lenguajes del pasado y expresarse por sí mismo, culminando con los hechos el camino iniciado por Piranesi desde su pionera intuición.

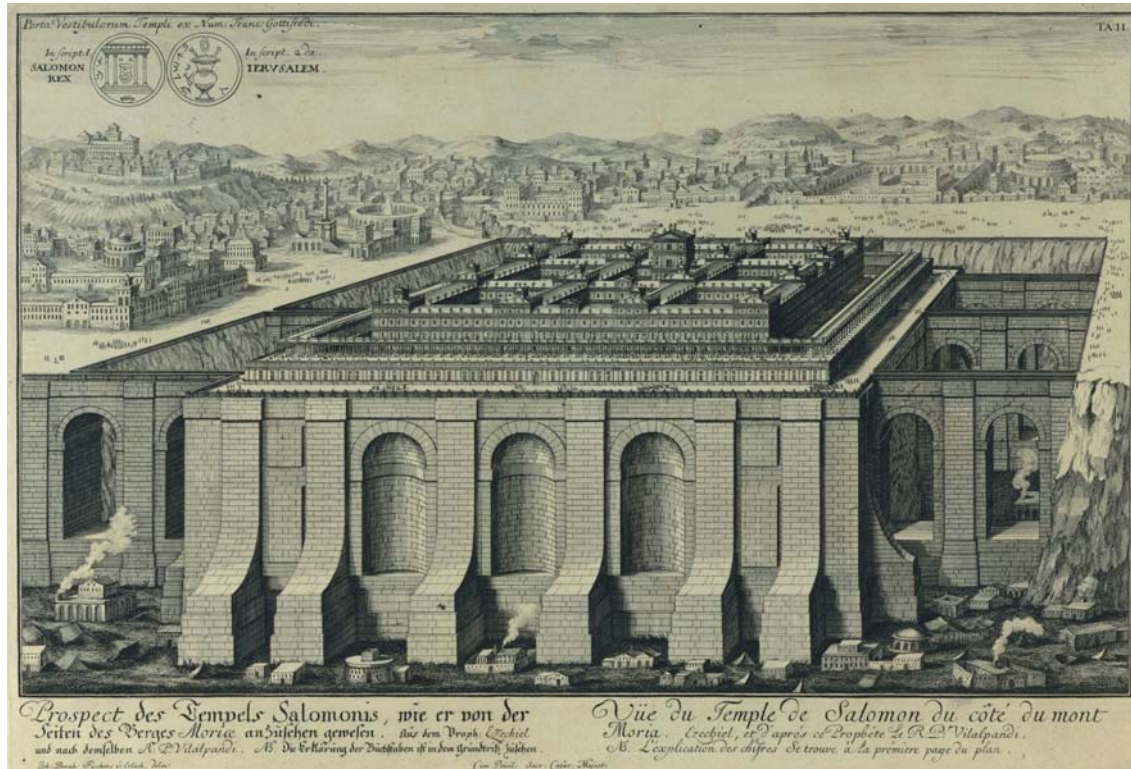
El interés por los monumentos de la antigüedad no era nuevo, pero la posibilidad de realizar, por fin, los viajes para verlos en directo, hace que el conocimiento inicial que se tenía de ellos, más basado en leyendas y supersticiones que en datos objetivos, se sustituya por los verosímiles comentarios recogidos en los cuadernos de viajes y sobre todo por los realistas dibujos realizados *in situ*.

A lo largo del siglo los iniciales apuntes, más pintorescos que objetivos, son paulatinamente completados por los primeros levantamientos realizados mediante la toma de datos y medidas. El interés científico por verificar con precisión la forma y proporciones de los órdenes y contrastarlos con los heredados de Vitruvio, reinterpretados hasta desvirtuarlos por los múltiples tratadistas del humanismo, es el origen del nacimiento de la arqueología.

Entre el tratado de arquitectura de Fischer von Erlach de 1721 y los levantamientos de J. D. Le Roy, J. Stuart y N. Revett, R. Adam o W. Chambers, que se publican a partir de la mitad del siglo, hay un salto trascendental que tiene que ver con el contacto directo con los monumentos, que, al contrario que los ilustres viajeros, el arquitecto vienés nunca realizó. Su visión es, por tanto, siempre indirecta y todavía en muchos casos, idealizada, parcial o directamente inventada y consecuentemente irreal, como demuestra el

¹ TAFURI, Manfredo. “La esfera y el laberinto”

sorprendente grabado que refleja, supuestamente, el Templo de Salomón en Jerusalén y que realmente es una curiosa simbiosis entre el Escorial y las ruinas del Palatino romano. Sin embargo, las nuevas visiones que salen a la luz después del gran tratado de Fischer von Erlach ya presentan el punto de partida protocientífico que caracterizará los levantamientos arqueológicos a partir de este momento.



TEMPLO DE SALOMÓN EN JERUSALÉN. FISCHER VON ERLACH. 1721
 “Entwurf Einer Historischen Architectur”

Piranesi da un paso más en esta carrera por convertir a la incipiente arqueología en una verdadera ciencia y trasciende, sin negarla, la representación de la apariencia de los monumentos para adentrarse, además, en su funcionalidad e intimidad constructiva, obviada por sus competidores². En el fondo, el aprendiz de arquitecto, está siguiendo en su investigación, de manera intuitiva y estricta, los principios vitruvianos que hacían inseparables de la forma, los otros dos componentes esenciales de la arquitectura, la *utilitas* y la *firmitas*. Es más, el hincapié que Vitruvio hace en ellos a través de sus diez libros, no olvidemos que era el equivalente a un ingeniero actual, fue largamente criticado por los más conservadores polemistas de la “*Querelle*”.

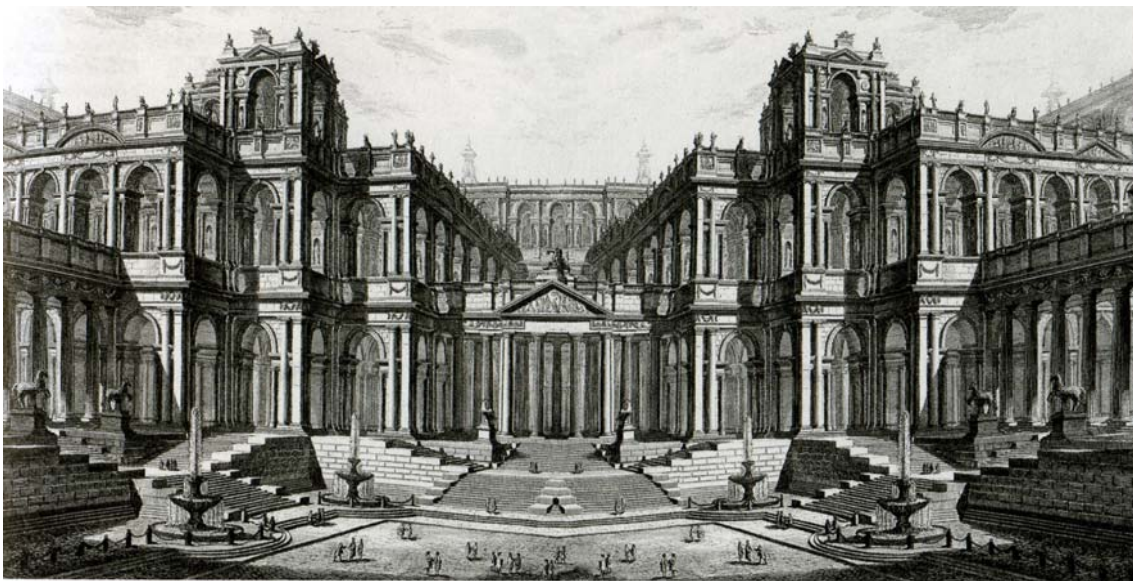
² Los arquitectos que tenían muchos encargos no disponían de tiempo para dedicarlo a investigar o a estudios originales. Por ello, gran parte de esta tarea la llevaron a cabo ricos “amateurs” o estudiantes de la Academia francesa en Roma. Como resultado, se publicaron varios libros importantes sobre arquitectura romana. El primero fue una serie espléndidamente grabada de vistas pintorescas y dibujos a escala de las grandes ruinas romanas de Palmira y Baalbek, obra publicada por Robert Wool en 1753 y 1757. El segundo, al que ya nos hemos referido, fue el libro de Robert Adam sobre la ruinas de Spalato, publicado en 1764. El tercero fue “Antiquities of Nimes” de Charles Louis Clérisseau, publicado en 1778 y reeditado en 1804. El cuarto fue una serie de tomos publicados a partir de 1751 sobre los descubrimientos de Pompeya y Herculano. Y el quinto, una serie de grabados (varios centenares) que publicó G. B. Piranesi sobre las antigüedades de Roma.

COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950” Pag. 70

Nuestro joven arquitecto no llega a esta novedosa interpretación de los monumentos de la antigüedad, con veinte años y recién instalado en Roma como dibujante incorporado al séquito del embajador de la Serenísima República. Cuando en 1740 se aloja en el Palacio Venecia, en pleno corazón de la Roma antigua y rodeado de los restos emergentes del foro en el colindante “*Campo Vaccino*”, lo que quiere ser es arquitecto, como su tío Mateo Lucchesi, del que aprendió los rudimentos de este arte, y también los de la ingeniería, además de transmitirle su pasión ciega por los etruscos. Pero la carrera de arquitecto no es fácil, ni en la estancada Roma del Setecientos, ni en activa y decadente Venecia de la que venía, donde lo intenta cuatro años después aprovechando las grandes obras de ingeniería que realiza la ciudad de los canales para dotarse de unos nuevos diques defensivos que la protejan de las inundaciones del Adriático.

La alternativa a este fracaso inicial de poner en práctica su vocación de construir es dibujar y grabar, proyectar en el papel y dar publicidad a su capacidad creativa. Y para sufragar esta vocación, dibuja vistas de la ciudad y de sus monumentos que vende a los ávidos viajeros, eruditos y diletantes que pueblan la Ciudad Eterna. Desarrolla el grabado con los mejores especialistas de la ciudad como Giuseppe Vasi, con el que sin embargo termina enfrentado, montando muy pronto su propio Taller.

La primera publicación que realiza por cuenta propia en 1743 “*Prima parte de Architectura e Prospettive inventate ed incise da Gio. Batt.a Piranesi, Architetto Veneziano...*” nos muestra, no sólo una habilidad técnica muy superior a la de sus contemporáneos en el uso de la técnica del grabado, sino también el amplio abanico de inquietudes que ya le atormentan y que desarrollará durante toda su vida en las más de mil planchas que grabó a lo largo de sus treinta y ocho años de producción.



FORO ANTICO ROMANO. “PRIMA PARTE”. G. B. PIRANESI. 1743

El grueso de la publicación está dedicado a reproducir las vistas de fantásticas arquitecturas que le sirvieran de presentación como arquitecto. En ellas sigue la moda imperante a mediados de siglo, diseñando interiores fastuosos de escala desmesurada, inspirados en la arquitectura romana y de factura neopalladiana. Son recreaciones clásicas muy similares a las que dieran fama a los hermanos Galli da Bibbiena, en especial a Ferdinando, y que se caracterizan por utilizar la perspectiva en escorzo, “*scena per ángolo*”, y recrearse en la profundidad de los espacios multiplicando los planos visuales que se pierden en el infinito.

La escala completamente desproporcionada es otra de las características que define a estas primeras visiones arquitectónicas de Piranesi, quizá porque su origen está en los decorados teatrales, pero también por la tendencia a magnificar la antigüedad y de paso las propuestas para su recuperación, dejando en evidencia la estrechez de miras del momento que le toca vivir³.

Sin embargo, estas alucinadas visiones arquitectónicas, a pesar de ser un lugar común entre los arquitectos de la época y ser, también, su primer acercamiento a la arquitectura, presentan ya una inventiva y genialidad que las hace muy superiores a las de sus correligionarios, aunque ello no le sirviera para conseguir los deseados encargos. En estos primeros grabados, todavía coquetea con las restituciones de la antigüedad, intentando imaginar, a través de fantasías retrospectivas, cómo sería la Roma de los césares. Planchas como “*Campidoglio antico*” o “*Foro antico romano*” corroboran esta primera intención revivalista.

Pero al mismo tiempo realiza también recreaciones ajenas a la realidad histórica como “*Ponte magnífico*”, “*Sala all’uso degli antchi romani*”, “*Tempio antico*” o el más sorprendente de todos “*Mausoleo antico*”, donde la necesidad de demostrar, en Roma, su talla como arquitecto, le lleva a concebir, víctima de los excesos de su imaginación desbordada, arquitecturas completamente ajenas a la realidad y a la posibilidad de construirse. O dicho con palabras de Horacio Walpole: sus creaciones “*sobresaltarían a la geometría y agotarían las indias si se quisieran construir*”⁴. También late ya en estas propuestas la convicción de que la arquitectura actual puede superar a la de la antigüedad, que Piranesi defenderá con ahínco más tarde en sus escritos.

Otro de los temas presentes en “*Prima Parte*” y que lo acompañará toda su vida, es el del grabado de los restos de la antigua Roma, de los vestigios del glorioso pasado. La portada de la colección ya deja clara esta línea de trabajo, que además tendrá una componente teórica en la defensa numantina de la primacía de la arquitectura romana y su origen en la etrusca y la egipcia, frente a la arquitectura griega, defendida prácticamente por el resto de sus coetáneos. Sólo al final de su vida, con la visita a “*Paestum*”, sugiere que podía no haber tenido la razón en este debate que ocupa toda su vida.

En estos pioneros grabados está también el embrión de casi todos los recursos que caracterizarán la ingente producción posterior dedicada a las “*Antichità*”: la mezcla indiscriminada de arquitecturas, elementos decorativos y naturaleza asilvestrada; la

³ *Sus primeros proyectos ni siquiera parecen pensados como posibles escenarios teatrales; son invocaciones visuales de una grandeza desaparecida, logradas mediante la reconstrucción de ruinas para emular las enormes estructuras cuyos restos aún estaban allí. Son como un revolcón a la pequeñez de sus contemporáneos.*

RYKWERT, Joseph. “*Los primeros modernos, Los arquitectos del siglo XVIII*” Pag. 277

⁴ *Naturalmente, Walpole simpatiza con esta tendencia. En la advertencia al volumen cuarto de las “Anecdotes or Painting in England” (1771) aconseja a los arquitectos ingleses, que se habían vuelto demasiado delicados para su gusto, que “estudien los sublimes sueños de Piranesi, quien parece haber concebido visiones de Roma muy superiores a lo que ésta se jactaba en el apogeo mismo de su esplendor. Salvaje como Salvador Rosa, fiero como Miguel Ángel y exuberante como Rubens, ha imaginado escenarios que sobresaltarían a la geometría y agotarían las indias si se quisieran construir. Amontona palacios sobre puentes y templos, y escala los cielos con montañas de edificios. Y sin embargo, ¿Qué buen gusto hay en su audacia! ¡Qué grandeza en su vehemencia! ¡Cuánto esfuerzo y cuánta inteligencia en su arrojo y en sus detalles!*

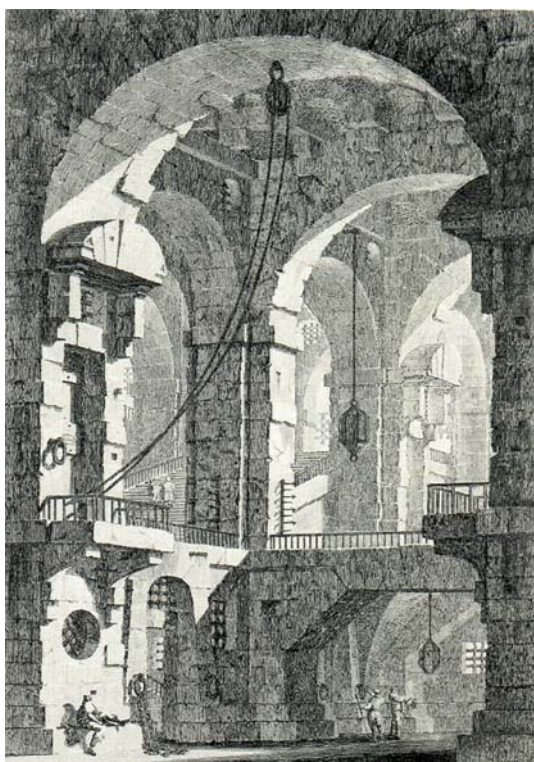
WITTKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*”

Nota 26. Pag. 245

dolorosa evidencia del paso del tiempo y su voraz efecto destructivo; la perplejidad de los diminutos humanos que aparecen como seres insignificantes y alucinados por la magnitud inabarcable de los restos de la antigüedad⁵; y por último, el grafismo nervioso e impreciso, que incide más en la generación del ambiente, que en la definición precisa de las formas.

Este último aspecto relativo a la técnica de incisión diferenciará en general los grabados que describen en clave pintoresca las ruinas, entre los que incluiríamos las “*Carceri*”, de las publicaciones dedicadas a su detalle constructivo y arqueológico, así como del resto de las obras: “*Vedute*”, “*Diverse maniere*”, etc. cuyo grafismo será limpio, claro y preciso a la hora de dibujar tanto los edificios y espacios de la Roma del momento, como las disparatadas propuestas del “*Parere*” o los extravagantes diseños de chimeneas, vasos, candelabros, etc.

Pero lo más significativo de esta primera serie de planchas, en relación a la línea argumental que nos ocupa y que pretende desvelar el novedoso papel de la construcción en la formalización de la arquitectura, está en el grabado “*Carcere oscura*”.



CARCERE OSCURA. “PRIMA PARTE”. G. B. PIRANESI. 1743

GALLERIA GRANDE DI STAUE. “PRIMA PARTE”. G. B. PIRANESI. 1743

El tema de las prisiones no es nuevo y ya había sido utilizado con asiduidad en los decorados teatrales, con el doble sentido de crear, por un lado, espacios escénicos claustrofóbicos, oprimentes y que infundieran pavor y miedo en clave protoromántica; y

⁵ “*Los viajes de Gulliver*” de Jonathan Swift se publica en 1726 y constituye un éxito editorial en toda Europa. En la base del fantástico relato está la invención de mundos extraños, propiciada por el descubrimiento real de otras culturas y la ávida lectura de los libros de viajes que las describen. De entre estos mundos inventados, destacan aquellos donde la diferencia de escala entre el descubridor y los seres descubiertos es el argumento, ya que son utilizados como coartada para realizar una crítica en clave de sátira feroz a la realidad que nos rodea y por extensión a la condición humana.

por otro, hacer una crítica política del absolutismo en base a sus terroríficos métodos represivos. En este último sentido, la publicación posterior, editada en 1764, del texto de Cesare Beccaria “*Dei delitti e delle pene*” recogerá y difundirá por toda la Europa ilustrada este recurrente sentimiento que late también en la serie de las “*Carceri*”, creando las bases de la política penitenciaria moderna.

Pero no es el análisis jurídico-político⁶ el que nos interesa en el grabado, sino la austera y áspera conformación de las arquitecturas que nos muestra. Si lo comparamos con su coetáneo, “*Galleria grande di statue*”, publicado también en “*Prima parte*”, nos damos cuenta de que ambos representan un interior gigante cubierto de bóvedas, pero con un punto de vista y una formalización arquitectónica muy diferente. La escalinata que preside la Galería es ascendente y dignifica el espacio principal al que da acceso, el punto de vista se sitúa en él, integrando al espectador en la gran sala presidida por los sucesivos arcos de triunfo. Mientras que en la prisión, el punto de vista nos precipita en el sótano, quedando inaccesibles tanto el espacio principal superior como las escalinatas que se sugieren, como fondo perspectivo, detrás de las arcadas. Estamos fuera del espacio principal y su acceso nos está vedado.

Por otro lado, respecto a la formalización, la arquitectura que conforma el espacio de la Galería está concebida y definida hasta el último detalle, estatuaria incluida, mientras que la prisión aparece completamente desnuda y su configuración arquitectónica está limitada a los elementos estructurales y constructivos imprescindibles. Las columnas están construidas con ciclópeos sillares, que conforman la cruz que definen los apoyos de los arcos y la estricta disposición de las bóvedas; y apenas están articuladas con un simple dado por capitel que facilita el apoyo de las cimbras. Los arcos se despiezan en sus dovelas como único recurso formal y las ménsulas prismáticas sostienen elementales voladizos planos y arcos adintelados. El dramatismo que alcanza esta austeridad formal y constructiva se complementa con la escala desmesurada del espacio que ponen en evidencia los pequeños personajes que lo pueblan; y se acentúa y adjetiva con los puntuales aditamentos de los mecanismos del terror que los acompañan: fanales suspendidos e inertes que pautan la profundidad de las desabridas estancias, poleas y cuerdas que provocan la sensación de vértigo y de vacío; y argollas, cadenas, rejas y pinchos que evidencian el tétrico uso de estos espacios.

Dejando a un lado el componente simbólico y los aditamentos romántico-expressionistas y centrándonos en la relación forma-construcción, que es la que nos guía, a la vista de “*Carcere oscura*” pensaríamos que Piranesi sigue en él las enseñanzas de su compatriota C. Lodoli que clamaba contra los excesos y falta de justificación de la decoración y exigía racionalidad en la arquitectura para que fuera

*“auténtica arquitectura, homogénea en materia, ingenua, sincera, fundada sobre la verdadera razón de las cosas, lo que hará que las fábricas se mantengan y conserven enteras como flor de larga y eterna juventud” y, por tanto, “nada ha de verse en una fábrica que no tenga su propia misión y que no sea parte integrante de la propia fábrica, ya que de lo necesario ha de resultar obligatoriamente el ornato”*⁷

⁶ Sobre este tema es clarificador el apartado dedicado a Piranesi en el capítulo “*Esplendores efímeros*” de la obra de Joseph Rykwert “*Los primeros modernos*”, así como el capítulo “*Discurso jurídico y discurso arqueológico en las carceri*” del libro “*Las Carceri de Piranesi*” escrito por Juan A. Calatrava Escobar.

⁷ KAUFMANN, Emil. “*La arquitectura de la ilustración*”. Prologo a edición española Pag. XVIII-XIX.

Y pensaríamos también, leyendo estas recomendaciones del abate veneciano, que en esta inquietante prisión, las sigue al pie de la letra como ninguno de sus contemporáneos alcanzara a hacerlo hasta el momento.

Las encendidas críticas de C. Lodoli en Venecia, transcritas y difundidas por sus seguidores A. Memmo y F. Algarotti; y las de M. A. Laugier, Frémin de Cotte y J. L. de Cordemoy en Francia, puestas en práctica por los seguidores de C. Perrault, habían conseguido que desde mediados del XVIII se redujera drásticamente la decoración y se racionalizara y esencializara el uso de los elementos de composición del sistema clásico, buscándoles un sentido práctico: los frontones remitían a las cubiertas, las cornisas se justificaban por su función de aleros protectores, las columnas eran portantes a toda costa, aunque ésta fuera muy elevada como en la Columnata del Louvre o el Panteón de París, y se eliminaron las referencias antropomórficas de los órdenes.

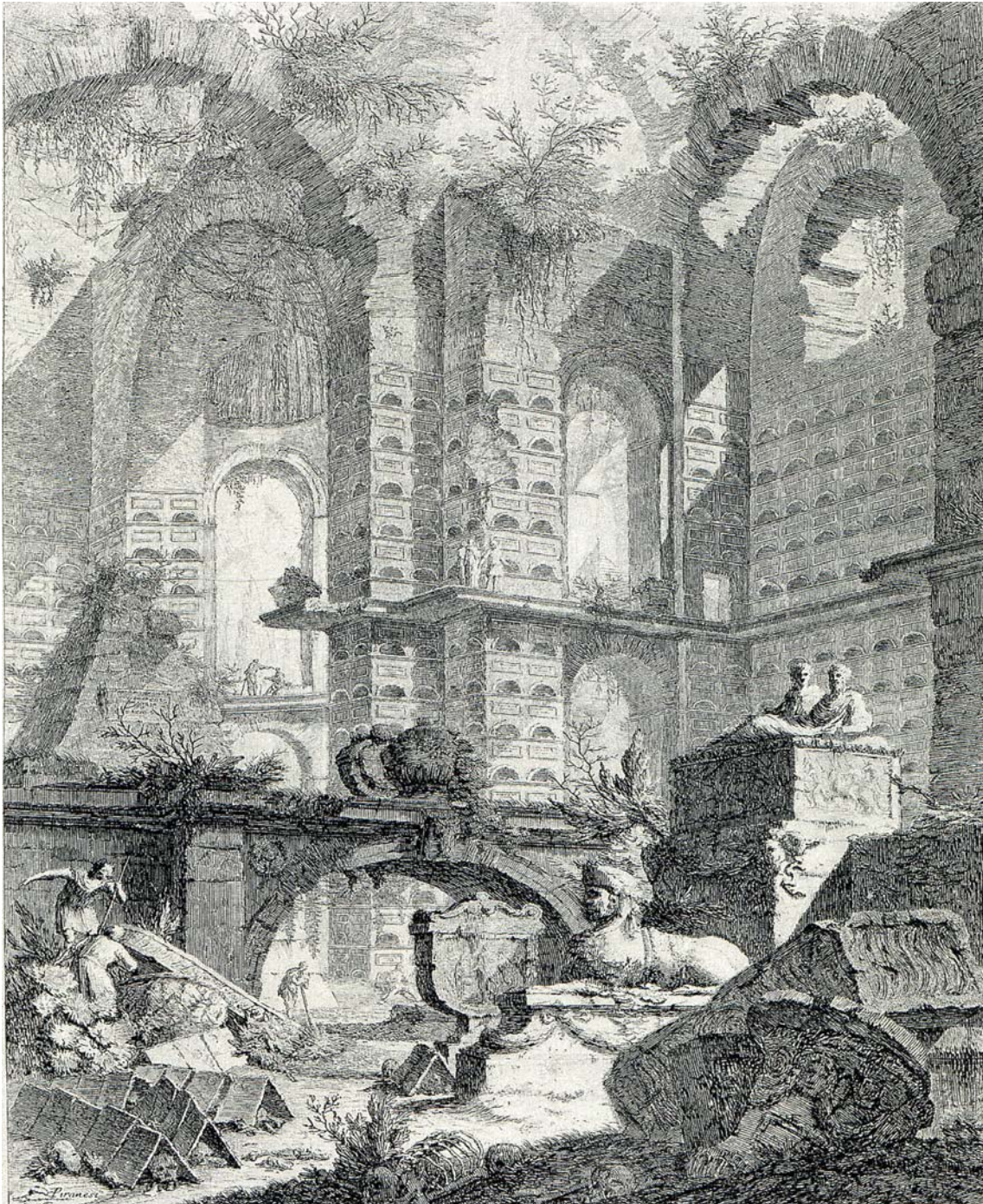
Las nuevas arquitecturas rehuían las abigarradas articulaciones tardobarrocas y simplificaban los esquemas generalizándose las composiciones sencillas, claras y organizadas mediante volúmenes esenciales. Pero en ningún caso se puso en crisis el lenguaje de los órdenes como armazón formal de la arquitectura ni se pretendió la desnudez absoluta de los paramentos, sólo la ausencia de decoración superflua.

Ya hemos visto en capítulos anteriores el ejemplo de E. L. Boullée, que podríamos considerar en este sentido como paradigmático, al recorrer el camino de la austeridad formal desde sus primeras obras domésticas todavía deudoras del Rococó, hasta llegar a la ausencia total de decoración en los paramentos, que caracteriza su posterior obra dibujada. Camino que recorre sin renunciar al vocabulario clasicista. Y cómo sólo prescinde de él en sus proyectos utópicos finales, donde los volúmenes se desnudan de toda referencia al lenguaje clásico para potenciar únicamente la expresividad de la pureza geométrica. La pirámide y la esfera son el suicidio pletórico de ese camino sin salida que recorre E. L. Boullée.

Sin embargo, la senda que nos indica Piranesi, seguramente todavía de forma inconsciente, en su "*Carcere oscura*" es muy diferente a ésta que recorriera E. L. Boullée hasta su canto de cisne final, y está mucho más cercana a los presupuestos más radicales del abate veneciano. Se trata de alcanzar la verdad de la arquitectura a través de la construcción: el lenguaje no existe, la materia de la arquitectura es homogénea y su forma es la que adopta siguiendo la propia lógica intrínseca del material. La prisión que dibuja Piranesi encierra todos estos conceptos: es implacablemente lógica, esencial en su configuración, unitaria en el material que la construye; y además consigue emocionarnos, es bella. Es atterradoramente bella.

El experimento que Piranesi inicia con "*Carcere oscura*" siguiendo, consciente o inconscientemente, los estrictos dictados de C. Lodoli, no lo considera fallido; quizá por ese motivo, lo repite dos años después y desarrolla toda una serie de catorce garbados que retoman la temática de la prisión y en los que experimenta, ya de forma decidida y consciente, con la complejidad de los espacios interiores desnudos y con la expresividad de los sistemas constructivos explícitos. Pero antes de ver la evolución y el desarrollo del experimento carcelario en su totalidad convendría ver su origen, analizar su filiación y describir su proceso creativo previo. Para ello recurrimos a otro de los grabados de "*Prima Parte*" el denominado "*Camera sepolcrale*".

Se trata de una vista del interior de una cámara sepulcral romana, en la que reconocemos todos los elementos arquitectónicos de nuestra “*Carcere oscura*”, los abovedamientos sostenido por arcos dispuestos en las dos direcciones, las pilas prismáticas en que se apoyan, el arco-puente que atraviesa la escena y genera el nivel inferior de sótano y las fugas de los espacios perspectivos que se pierden a través de las arcadas, aunque todo ello en estado de ruina. Lo sorprendente de esta imagen es que no se trata, como aparenta eficazmente, de una representación de una ruina existente, sino que es una vista inventada, como el mismo autor reconoce en el explicativo texto que la acompaña:



CAMERA SEPOLCRALE. "PRIMA PARTE". G. B. PIRANESI. 1743

*“Camera sepolcrale inventata e disegnata conforme al costume, e all’antica magnificenza degl’Imperatori Romani”*⁸

Estaríamos por tanto ante un eslabón perdido, pero esencial para comprender el método utilizado por Piranesi para llegar a concebir la oscura cárcel que nos ocupa. Partimos para ello del obsesivo interés que el joven aprendiz de arquitecto manifiesta por las ruinas desde su llegada a Roma, pero que tiene su origen en los conocimientos históricos sobre la ciudad de los césares que tanto su tío Mateo como su hermano Ángelo le transmitieron en Venecia. Este interés le lleva a dibujarlas obsesivamente recreándose especialmente en la ruina de las estructuras constructivas, ya que casi todas ellas han perdido la decoración.

La depredación implacable de los mármoles de los grandes monumentos de la ciudad realizada por los sucesivos papas desde el hundimiento del Imperio y el posterior e intenso comercio de los restos decorativos menores realizados en yeso, estuco o mosaico, del que el propio Piranesi participa también, había dejado las ruinas de Roma reducidas a las limpias estructuras constructivas de piedra, ladrillo y argamasa que aparecían semienterradas y rotas en medio de los jardines de la ciudad o desperdigadas por el paisaje circundante⁹.

La visión de estos imponentes restos, evocadores tanto de la envidiable magnificencia del pasado, como de la melancólica consciencia del demoledor paso del tiempo, había generalizado desde principios del siglo una nueva sensibilidad hacia ellos, que los va a salvar de su irremediable destino como canteras de las modernas edificaciones de la ciudad. A este cambio de percepción sobre las ruinas y a su consiguiente revalorización también contribuirá su conocimiento histórico que, a partir de este momento empieza a sustituir a las leyendas que los arroparon durante todo el medievo. Pero serán sin duda las pinturas, los dibujos, las estampas, las reproducciones gráficas de los monumentos que difunden su conocimiento por todo el orbe, lo que definitivamente paralizará su definitiva desaparición¹⁰.

⁸ PICACCI, Luigi. “Catálogo completo de grabados”

Pag. 67

⁹ *Entre 1550 y 1750, los arquitectos que visitaban Roma encontraban que la contemplación de las ruinas era tan poco atractiva como la visión de los escombros de una ciudad mutilada por la guerra. Lejos de dibujar reconstrucciones y fecharlas, simplemente las consideraban como un conglomerado de elementos estandarizados, que podían proporcionar información útil en cuanto a los detalles y refinamientos de los ordenes clásicos. Incluso los arquitectos italianos de este periodo veían las antigüedades de su país como fragmentos para ser estudiados metódicamente según el texto vitruviano (del que las ilustraciones originales no se conservaban), o como almacén de elementos tectónicos de segunda mano, aptos para ser incorporados a los edificios de sus clientes. Lanciani ha calculado que casi ocho mil columnas antiguas se encuentran en edificios construidos durante el Renacimiento en la ciudad. La mayor parte de la capilla de Gregorio XIII en San Pedro se construyó, por ejemplo, con mármol del mausoleo de Adriano. Si no se usaba el mármol directamente, se calcinaba convirtiéndolo en mortero, o se cortaba en losas como los bloques de las termas de Tito usados para adornar el “Gesú”.*

El sentimentalismo por las ruinas romanas no apareció hasta la última década del siglo XVIII, cuando el repentino interés por la literatura melancólica hizo conocer a los poetas ingleses las posibilidades de evocación que poseían los fragmentos arquitectónicos. En tales circunstancias no se admiraban las ruinas por su valor artístico, sino porque eran “sublimes”.

COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución, 1750-1950” Pag. 67

¹⁰ *Dentro de la tradición renacentista, y de forma paralela al incremento de las excavaciones; en el siglo XVIII se desarrollan también los apuntes tomados sobre el terreno, lo mapas y los dibujos arquitectónicos, en la mayoría de los casos gracias a la pasión de algunos editores y libreros como Antoine Lafréry, francés establecido en Roma desde 1540 hasta su muerte en 1577, que dedica una tercera parte de sus publicaciones a obras sobre la Antigüedad. Por su parte, los pintores Poussin,*

En este proceso de puesta en valor de las ruinas de Roma, los dibujos de Piranesi siguen siendo, incluso hoy, el referente fundamental, no sólo por la minuciosidad y el precisismo con que están representadas estas elementales estructuras constructivas sino porque su mirada, que termina siendo la nuestra, las hace bellas.

Los restos desnudos, la construcción al descubierto, el tosco ladrillo y la piedra apenas escuadrada, adquieren a través de la reveladora mirada de Piranesi una capacidad de evocación que hasta entonces sólo conseguía el despliegue abigarrado de las formas decorativas.



PÓRTICO DE SEPTO JULIO. "CAMPO MARZIO". G. B. PIRANESI. 1762

Pero para Piranesi la antigüedad no es un objetivo en sí mismo, sino un medio, como nos demuestra con sus grabados de arquitecturas a la romana, donde no esconde su voluntad de superarlas. Su insaciable creatividad y su necesidad imperiosa de liberar el genio que lleva dentro le llevan incluso, al delirio de inventarse ruinas falsas y buscar en estas creaciones la expresividad y verosimilitud de los originales. Inventa, como hemos visto, un Sepulcro Imperial en ruinas del mismo modo que inventa unos Foros Romanos nuevos o un Puente Magnífico debajo del cual navegan las barcas del Tíber, y los está poniendo en paralelo y publicando en la misma y primera colección de grabados.

El resumen del proceso que daría como resultado la "Carcer oscura" que tanto nos inquieta, sería entonces el siguiente: como consecuencia del minucioso y exhaustivo dibujo de las ruinas que realiza Piranesi desde su llegada a Roma, su mirada sobre ellas, víctima quizá de una variante del síndrome de Estocolmo, se invierte, y ya no las ve como "cadáveres exquisitos" sino como verdaderas arquitecturas desnudas y rotas. Desde este nuevo punto de vista, su vocación de arquitecto, nunca frustrada del todo, le lleva en una segunda instancia a imitar en sus propias creaciones estas arquitecturas destruidas y despojadas de sus atributos formales por el paso del tiempo, incluso sin prescindir inicialmente de su concepción como estructuras incompletas. La moda de las

Hubert Robert y Pannini conceden cada vez más importancia a las ruinas, tratándolas como elementos del paisaje. Estas "vedute" comparten con los grabados tradicionales el interés del público. El veneciano Piranesi desempeña un papel fundamental en la polémica que se suscita entre los partidarios de los dibujos arquitectónicos y los paisajistas.

MORATTI, Claude. "La antigua Roma. Historia de un descubrimiento"

Pag. 74-82

ruinas artificiales que se impone en los jardines pintorescos podría justificar este eslabón intermedio que sería el paso anterior a proyectar estructuras constructivas expresamente carentes de decoración, prescindiendo ya de simular su ruina. Este último eslabón plantearía una condición previa, la aceptación de la verdad desnuda de la construcción, como arquitectura.

¿Hasta que punto es Piranesi consciente de que está equiparando y poniendo en paralelo las arquitecturas “vestidas” con los ropajes a la romana, con las arquitecturas “desnudas” que presentan su materialidad y su sinceridad constructiva como aval?
¿O se trata simplemente de un decorado teatral más?

Si no es así, y la desnudez de estos interiores no responde solo a una moda escenográfica, sino a la directa influencia de los principios lodolianos, estaríamos ante un precedente que se adelanta más de un siglo a la puesta en práctica, o más bien a la discusión teórica en profundidad, de los asertos del rigorista veneciano. Su puesta en práctica en obras de arquitectura reales tardaría mucho más tiempo y vendría, casi finalizado el siglo XIX, de la mano del verdadero padre de la sinceridad constructiva, Hendrik Petrus Berlage.

Pero no adelantemos acontecimientos y veamos cómo prosigue Piranesi su experimento con las arquitecturas desnudas iniciado con “*Carcere oscura*”, a través de los catorce grabados que componen la primera edición de la serie de las “*Carceri*”, publicada por primera vez en 1745¹¹.



FRONTISPIZIO. “CARCERI”. G. B. PIRANESI. 1745

¹¹ La serie de “*Carceri*” es a los siete volúmenes de la “*Magnificenza*” y la “*Antichita*” lo que la “*Carcere Oscura*” a los esplendores de “*Prima Parte*”; un reverso que invita a la meditación.
RYKWERT, Joseph. “*Los primeros modernos, Los arquitectos del siglo XVIII*” Pag. 282

El frontispicio de la publicación ya es una prueba clara de la toma de postura de Piranesi frente a la capacidad del material, de la piedra en este caso, de generar la forma con el sólo recurso de su lógica constructiva. La escala de la escena, casi de detalle constructivo, hace más patente esta lectura. La visión en primer plano del gran tarjetón de piedra en el que aparece inciso el texto, apeado sobre la ventana inferior enrejada y flanqueada por la potente ménsula en la que se apoya el tramo de escalera, hace que casi esté anulada por completo la profundidad del espacio, que sólo se percibe, constreñido, a través del extraño arco lateral. ¡Falta el aire!

La viga emergente a la altura de la vista y la prominente ménsula inferior nos expulsan de la posición privilegiada en la embocadura de la imagen ocupando el primer plano y sobrepasando el hipotético proscenio. Parecen desbordar el plano del cuadro invadiendo el espacio del espectador y haciéndonos participar en la escena.

Piranesi nos introduce literalmente en la cárcel.

Este truco escenográfico que desdibuja el límite entre el cuadro y el espectador es una peculiar variante del conocido recurso pictórico que hace que la figura desborde el marco, tan utilizado por la pintura renacentista y que R. Magritte llevará hasta el límite del surrealismo en pleno siglo XX.

En el resto de los grabados de la serie, por el contrario, el espacio de la prisión es casi siempre el protagonista indiscutible¹² y se despliega en profundidad llegando incluso a sugerir la infinitud en alguno de los focos perspectivos, sin embargo, en esta primera plancha los rotundos sillares en los que se despiezan las arquitecturas del primer plano llenan la escena relegando al resto de los motivos que la componen a un papel secundario de elementos anecdóticos. El etéreo personaje encadenado, el puente flotante de madera, las escalinatas, las argollas y los maderos emergentes parecen frutos de una pesadilla, quimeras adheridas a la realidad y por tanto prescindibles, frente a la rotundidad incontestable de la tectónica de los elementos de piedra cuya desnudez los hace más ciertos.

Es muy significativo comparar la segunda versión de este mismo frontispicio realizada para la publicación de 1761, donde el espacio se abre y se profundiza, y los elementos que hemos definido como secundarios pasan al primer plano, relegando a los arquitectónico-constructivos al papel de telón de fondo. Los nuevos protagonistas son esta vez las inquietantes máquinas de tortura: maderos y ruedas armados de pinchos metálicos, cadenas y argollas, gruesas maromas y especialmente los tinglados patibularios de madera que asumen la condición de arquitecturas ciertas sustituyendo en este cometido a los elementos de piedra.

Los armazones de madera que emergen desde las sólidas estructuras murarias están constituidos por gruesas vigas prismáticas que se organizan en pórticos o se utilizan como tornapuntas y apeos, reafirmando su elemental configuración formal basada en su función constructiva-estructural¹³. Las enseñanzas de C. Lodoli siguen presentes en esta

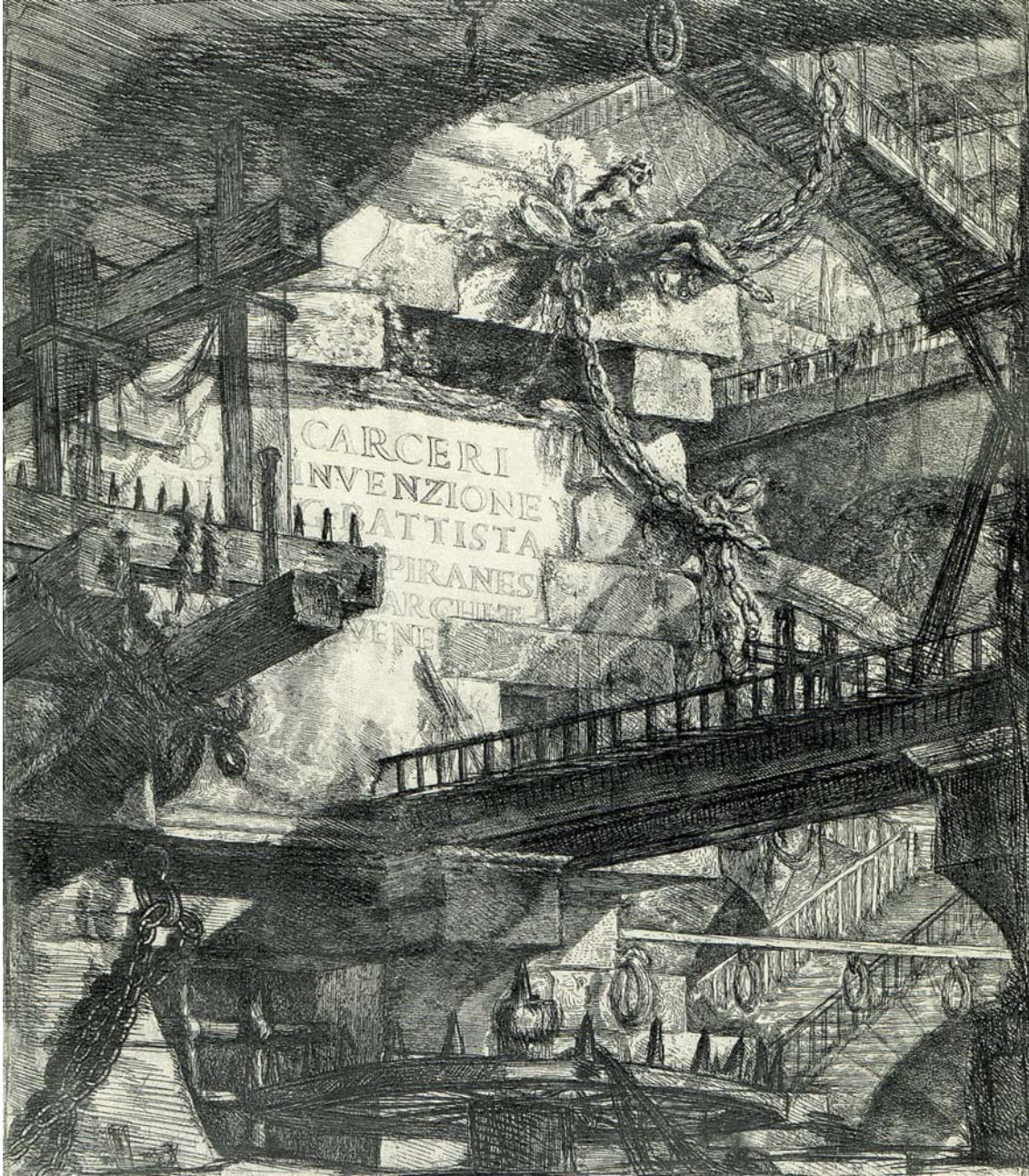
¹² *El gran protagonista de las Antigüedades es el tiempo; el héroe del drama en las prisiones es el espacio.*

YOURCENAR. Marguerite. "A beneficio de inventario"

Pag. 6

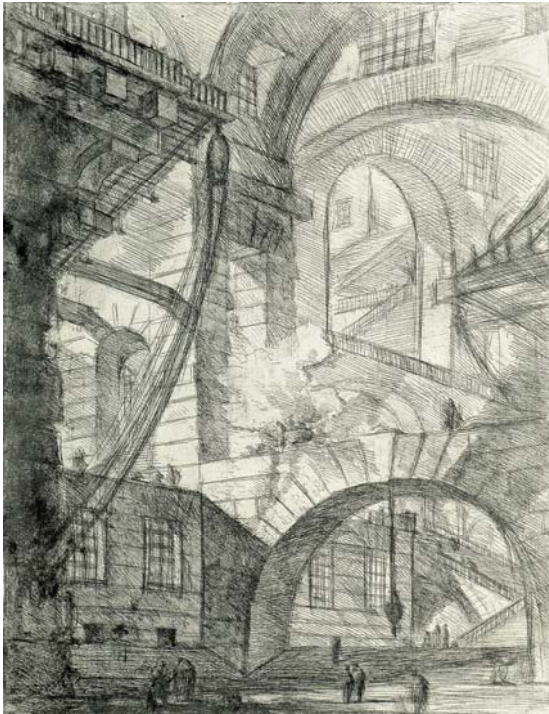
¹³ *En realidad, la arquitectura de arcos y bóvedas con infraestructura de andamios y vigas de madera es un lugar común de las prisiones bibianescas. Pero en las primeras "Carceri" de Piranesi esto se desarrolla en dos arquitecturas independientes: una de madera que sigue sus propias leyes xilológicas, y otra de piedra que obedece a las de la litología. Y como la arquitectura de tales prisiones no estaba pensada para dar lecciones con su ornamento sino mediante su aparejo y su grandiosidad y aterradora escala, Piranesi representa aquí una arquitectura totalmente lodoliana, despojada de su convencional aparato ornamental. Casi como si desease subrayar el carácter articulado de la mampostería.*

nueva versión, a pesar de que la característica fundamental que diferencia la serie de “*Carceri*” editada en 1745 y la posterior de 1761 es precisamente esa inversión del protagonista. En la serie original, la arquitectura desnuda, configurada en base a su condición constructiva y estructural organiza los espacios potenciando la expresividad mátrica y tectónica de los elementos constructivos, mientras que en la segunda versión, la arquitectura es un mero soporte de los tinglados del terror.



FRONTISPIZIO. “CARCERI”. G. B. PIRANESI. 1761

Este cambio se puede rastrear en todas las planchas y constatar especialmente en las dos que realiza *ex-novo*, la II y la V, donde la sobreabundancia de personajes y motivos decorativos anula incluso el espacio, que aparece asfixiado por ellos. Aunque la Plancha que mejor refleja esta mutación trascendental sea la VI de la serie.



PLANCHA VI. "CARCERI". G. B. PIRANESI. 1745
PLANCHA VI. "CARCERI". G. B. PIRANESI. 1761

Quizá no sea casualidad que entre medias de las dos tiradas, en 1755, se haya producido el terremoto de Lisboa, que conmocionó a toda Europa y quebró la ciega confianza que la ilustración había depositado en la ciencia como garante del progreso y del dominio de la naturaleza por el hombre. El tremendo *shock* que supuso para el pensamiento de la época la constatación de que las fuerzas de la naturaleza no están nunca sometidas a la voluntad del hombre, es un factor importante en el cambio de sensibilidad que se produce a partir de la mitad del siglo y del que Piranesi deja una clara huella en la reedición de 1761 de las "Carceri".

La fatídica fecha del 1 de noviembre de 1755 en que acaeció el terremoto es frecuentemente utilizada por la crítica como punto de inflexión y arranque del prerromanticismo y de movimientos como *Sturm und Drang*, que aunque se desarrollaran fundamentalmente en la literatura, en la música y en la pintura, no dejan de representar una nueva sensibilidad que termina afectando también a la arquitectura y que, en términos genéricos, antepone el sentimiento personal a la razón universal y objetiva. Ya hemos analizado este cambio mientras paseábamos por los jardines ingleses en los capítulos anteriores.

En este nuevo marco es donde hay que insertar la reedición de 1761 para comprender por qué las nuevas planchas se sazonan de aditamentos terroríficos, se pueblan de minúsculos personajes, a menudo en situación de ser torturados o ajusticiados, y se ennegrecen dramáticamente, con el fin de provocar las sublimes emociones y sentimientos extremos que describiera E. Burke en su premonitorio ensayo y que están de moda entre los sensibilizados compradores de grabados¹⁴. Recordemos que la

¹⁴ *La humanidad es demasiado aficionada a la variedad para complacerse siempre con las mismas decoraciones: nos agrada alternativamente lo alegre y lo grave y hasta lo patético, y aun el horror de la batalla tiene su belleza, y del terror mana el placer.*

Muchos autores han citado este pasaje como prueba de que Piranesi abogaba por un voluntarioso prorromanticismo, pero en buena parte se está haciendo eco de las ideas del Abbé du Bos. Todo esto forma parte de la pasión poslonginiana por los placeres que suministra el terror, algo que interesó a

primera serie no tuvo ninguna aceptación comercial, mientras que ésta, quizá ya precedida del éxito de las “*Vedute*”, “*Antichità*”, etc. y con el prestigio de Piranesi ya reconocido en toda Europa, rápidamente se convirtió en objetivo de los coleccionistas.

Pero volvamos a la edición de 1745 que es la que argumenta, sin los tremendistas barnices románticos, el intento de Piranesi de formalizar un vocabulario arquitectónico basado en los dictados del rigorismo lodoliano. En este objetivo la Plancha IX quizá sea la más contundente al reducir y concentrar la temática constructiva de manera drástica, en comparación con la complejidad de sus compañeras de serie.



PLANCHA IX. “CARCERI”. G. B. PIRANESI. 1745

numerosos tratadistas del arte del siglo XVIII y a lo que Burke dio forma articulada con su teoría de lo sublime, que luego sería memorablemente reformada por Kant.

RYKWERT, Joseph. “*Los primeros modernos, Los arquitectos del siglo XVIII*”

Pag. 292

La escena se divide en dos partes que no esconden un guiño a la dualidad cielo-tierra que también es, por otra parte, piedra-madera y dintel-arco. Piranesi era muy dado a introducir en sus obras mensajes cifrados y lecturas crípticas, sólo aptas para entendidos; y se mofaba de los evidentes y accesibles significados que preconizaba la arquitectura parlante.

Pero además de las posibles dobles lecturas semiocultas, el grabado nos presenta de forma expresa un motivo dominante, una puerta construida con gigantes sillares de piedra apenas escuadrados, rocosos y precusores, como ya vimos en el capítulo anterior, del naturalismo de las grutas artificiales de C. N. Ledoux. Ese naturalismo de raíz germinal, que podemos asociar con la búsqueda de los orígenes, es coherente además con la idea de puerta que nos abre el conocimiento o que nos descubre la verdad a través de su marco. La mujer que coge agua en la fuente de piedra al pie de la puerta, descubierta por Marguerite Yourcenar cuando analiza “*El cerebro negro de Piranesi*”¹⁵, apoyaría también este significado. El totémico motivo arquitectónico también parece claramente emparentado con la arquitectura egipcia, sugerida por su apariencia ciclópea y por la inclinación del plano de la puerta, lo que se podría leer como una justificación de sus teorías sobre la arquitectura del Nilo como matriz y origen de toda la arquitectura. Su carácter masivo y su sencillez constructiva justificarían esta lectura¹⁶.

Los arcos de ladrillo que flanquean la puerta, también desnudos de toda decoración, podrían aludir a la arquitectura romana, cerrando de esta manera el círculo del origen y fundamentación de la arquitectura: los principios lodolianos de necesidad, sencillez y adecuación; y en último término de razón, que la elementalidad de la construcción predica con elocuencia, se apoyan de esta manera en los orígenes egipcios y romanos para refundar la arquitectura.

La piedra, tallada sólo lo necesario, y el ladrillo, dispuesto en arco, son la base sólida y eterna sobre la que se asientan las estructuras de madera que flotan y giran sobre ella completando el mundo, agotando la realidad posible.

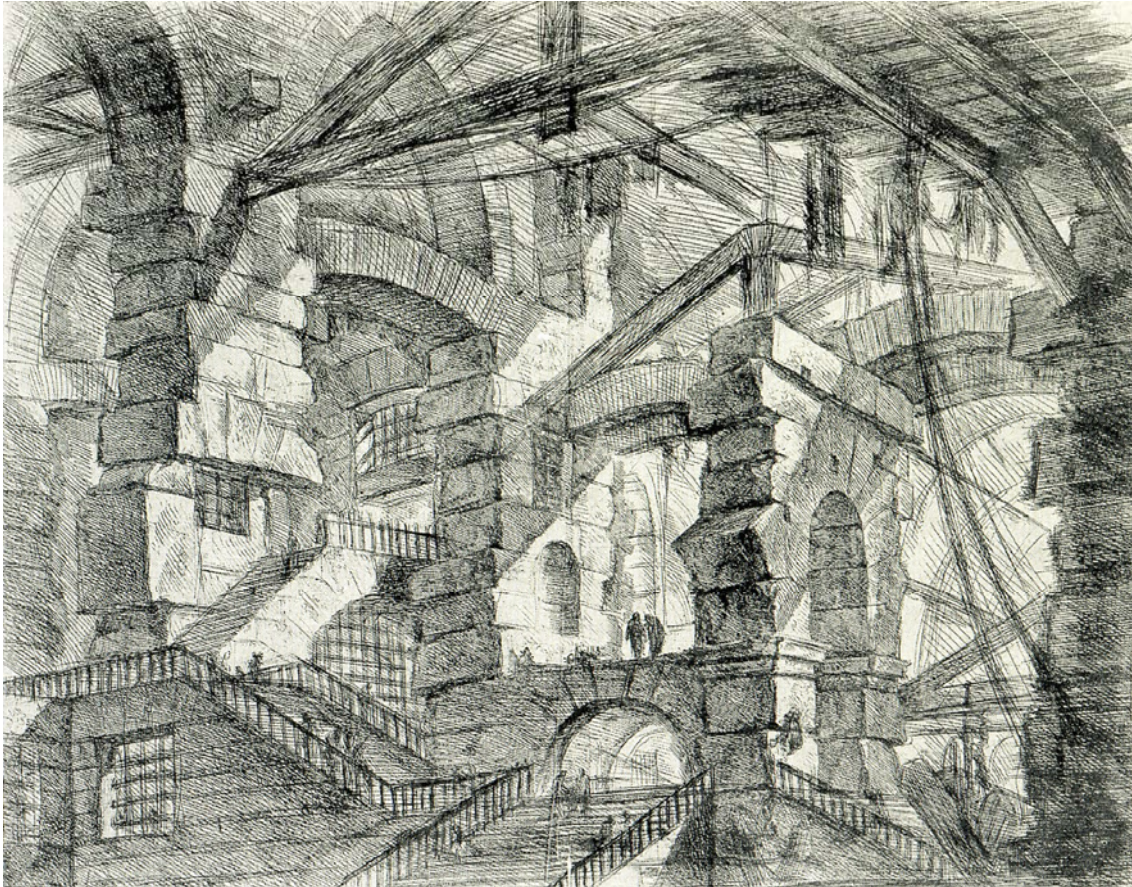
La plancha XIV retoma el argumento de la IX pero de manera menos dogmática y planteando, quizá, el siguiente eslabón en el proceso evolutivo de la arquitectura: los grandes soportes construidos por el elemental apilamiento de sillares sin escuadrar todavía no conforman muros, pero los arcos que se voltean entre ellos ya nos los representan virtualmente. Los armazones de madera flotan entre estos primeros rudimentos arquitectónicos generando ya, aunque de forma inconcreta y embrionaria, el espacio interior.

¹⁵ YOURCENAR, Marguerite. “A beneficio de inventario”

Pag. 6

¹⁶ Según él (se refiere al Conde de Caylus y a su publicación “*Recueil d’Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romains et Gauloises*” 1752-1767), la esencia del arte egipcio es la masividad, la desnudez y la grandeza; este estilo pasó de Egipto a los etruscos, quienes le añadieron “des parties de détail”; y de los etruscos pasó a Grecia donde las artes basadas en los logros de los egipcios y los etruscos alcanzaron la máxima perfección; por último, el arte romano, derivado del griego, no era sino un anticlímax de decadencia: “à Rome, où sans briller autrement que par des secours, après avoir lutté quelque temps contre la Barbarie, ils s’ensevelissent dans les débris de l’Empire”.

WITTKOWERT, Rudolf. “Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos” Pag. 234



PLANCHA XIV. "CARCERI". G. B. PIRANESI. 1745

Si recordamos en este punto que Piranesi, siguiendo la crítica iniciada por C. Lodoli, negaba el principio vitruviano del origen de la arquitectura en piedra como evolución natural de la arquitectura de madera¹⁷, podremos entender este grabado como una explicación alternativa en la que el referente formal primigenio no son los templos griegos, sino las obras hidráulicas romanas, en este caso los acueductos, por las que el "architetto veneziano" sentía una especial admiración¹⁸.

También en este grabado se puede rastrear la toma de postura de Piranesi ante la concepción funcionalista de la arquitectura, entendida ésta, desde su acepción lodoliana, no con el carácter simplemente programático y distributivo con que la propone el Movimiento Moderno, sino asumida como adecuación genérica, como necesidad intrínseca del hecho arquitectónico.

¹⁷ *Le Roy* parece inspirar sus ideas en Cordemoy y el Abbé Laugier, mientras que Piranesi está claramente sometido a la influencia del Padre Lodoli (1690-1761), quien tuvo que impresionarle decisivamente durante sus primeros años en Venecia. De ahí procede no sólo la aproximación racionalista de Piranesi a la arquitectura en general, sino también el modo de plantear ciertos problemas, por ejemplo, el paso de la construcción en madera a la construcción en piedra en la arquitectura griega. Determinadas páginas y láminas de "Della Magnificencia" siguen las ideas de Lodoli al presentar este proceso como algo ilógico, irrazonable y opuesto a la naturaleza.

WITTKOWERT, Rudolf. "Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos" Pag. 235

¹⁸ *Prueba de ello* (de que los etruscos tenían más talento que los griegos) son sus notables construcciones, como las instalaciones hidráulicas del Lago Albano, la Cloaca Máxima, los acueductos, los circos, las carreteras, etc. En su tercer argumento, formula una teoría estética más extravagante: los etruscos no adornaban sus edificios y su grandioso estilo arquitectónico es comparable al de los egipcios.

WITTKOWERT, Rudolf. "Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos" Pag. 232

La función está presente y se explicita como una componente esencialmente vinculada a la construcción y a la estructura del edificio. La percibimos, como si de un panfleto programático se tratara, en el testero del muro a medio construir del primer plano del grabado, donde la pila cuadrada conformada por sillares prismáticos elementales, rematados por un capitel en ménsula pensado y diseñado para apearse la cimbra, sostiene el salmer de arranque del arco que espera la primera dovela, tallado el plano de apoyo y con el ángulo de giro preciso. Sobre él, la imposta que remata la arcada, sobresale ligeramente y desplaza su despiece respecto a los sillares del muro que cubre.

En el despiece de ese muro confluyen necesidad y representación, y se unen proclamando el punto de partida de la arquitectura y constituyendo un auténtico manifiesto que contraponer a los múltiples tratados de arquitectura del momento que, a pesar de avanzar en los presupuestos teóricos, por escrito, eran incapaces de salir del círculo vicioso de la representación de los órdenes y de los lenguajes clásicos históricos y modernos en sus láminas explicativas. Piranesi consigue ir más allá generando un lenguaje alternativo que extrae también de la antigüedad, de los monumentos del pasado, pero inspirándose no en su idealización formal perdida, sino en su áspera y despojada realidad constructiva actual.

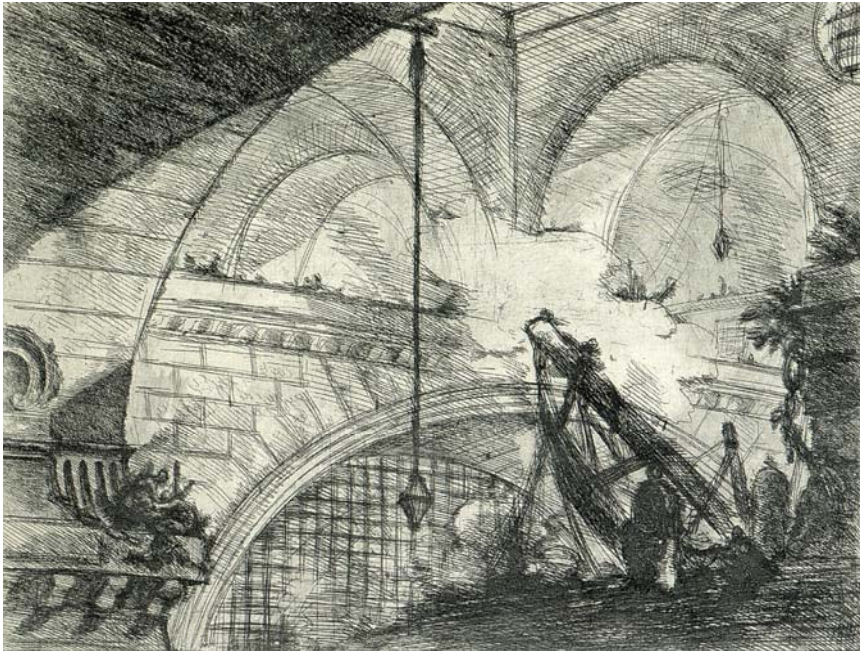
El camino a la búsqueda de un lenguaje alternativo al clasicista que Piranesi recorrerá a lo largo de todos sus grabados no será lineal y presentará una doble actitud que constituirá un quebradero de cabeza para los críticos y especialistas en su obra. Por un lado, dará como fruto maduro, aunque excéntrico, la deriva ecléctica radical que detectamos a partir de las *“Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette”* y del *“Parere”*. Y por otro tiene, como vemos, una primera aproximación en una dirección completamente opuesta que recogen las planchas de las *“Carceri”* a través de la cruda expresión de la materialidad de la construcción. Esta actitud contradictoria frente al ornamento que caracteriza a la obra gráfica de Piranesi también se recoge en el *“Parere”*, con la dialéctica que enfrenta la diferente opinión que manifiestan Protopiro y Didascalò, y será una constante en toda su producción teórica y gráfica, incluso arquitectónica como manifiesta la doble cara, decorada y desnuda, del catafalco de San Basilio en la iglesia de los Caballeros de Malta del Aventino estudiada por Manfredo Tafuri¹⁹.

¹⁹ *Abstracción y representación, silencio y comunicación, enfriamiento de los signos e imágenes redundantes: estas parejas de opuestos están estrechamente unidas en el altar de San Basilio.*

Se puede afirmar tranquilamente que la esfera hermética inserta en el coloquio mudo de los sólidos geométricos que emergen del altar, es el término último, continuamente evitado y temido, de la búsqueda de Piranesi. El vacío absoluto, el silencio de las “cosas solas”, la afirmación tautológica del signo puro, dirigido únicamente a sí mismo: habíamos entrevisto ya en el Campo Marzio la demostración “ad absurdum” de esta necesaria “nulificación del significado”. En la iglesia del Priorato ya no se alude a aquel vacío semántico. Aquí se enuncia finalmente como tal, en toda su brutal desnudez. El auténtico horror de Piranesi está aquí, no en las metáforas todavía ambiguas de las “Carceri”. Precisamente porque Piranesi debe demostrar que el silencio en la arquitectura, la reducción a cero de sus atributos simbólicos y comunicativos, es la consecuencia inevitable de la “constricción a la variación” –es el tema del Parere, una vez más-, las dos caras del altar no son separables entre sí. La destrucción del universo simbólico se encuentra estrechamente vinculada con el último, patético triunfo de la alegoría, que se despliega en el lado dirigido a los fieles. Hasta el punto de que si el altar de Piranesi contiene un residuo simbólico, este no significa otra cosa que el anuncio del vacío semántico que ha de seguir a la desacralización del universo artístico. Cuando Ledoux, Boullée, Sobre, Vaudoyer añaden el silencio geométrico de Piranesi, se sentirán obligados a sustituir la antigua simbología de la trascendencia por una simbología del hombre que se ha hecho sagrado a sí mismo.

TAFURI, Manfredo. *“La esfera y el laberinto”*

Ahora, sin embargo, nos interesa sólo hacer hincapié en la actitud purista y crítica con el ornamento vinculada a las enseñanzas lodolianas. En esta dirección es interesante comparar, por ejemplo, las dos versiones de la plancha XI donde, si obviamos el aumento de la parafernalia asociada al terror y la profundización en las perspectivas, y centramos la mirada en la transformación de la arquitectura entre ambas ediciones, la de 1745 y la de 1761, constatamos una evolución muy significativa del tratamiento de la apariencia de la construcción.



PLANCHA XI. "CARCERI". G. B. PIRANESI. 1745



PLANCHA XI. "CARCERI". G. B. PIRANESI. 1761

En la versión de 1745 el tratamiento de la arquitectura es muy elemental. Sólo el cuidado despice del arco del primer plano y el tratamiento de las ménsulas del ángulo inferior izquierdo aportan alguna definición que supere el sencillo rayado que acompaña

tanto a las bóvedas de piedra como a los arcos y paramentos de ladrillo. Sin embargo, en la versión de 1761, vemos cómo Piranesi despliega una exhaustiva descripción gráfica de los pormenores constructivos de casi todos los paramentos. Esta pormenorizada y diríamos que obsesiva definición abarca, no sólo los primeros planos del garbado, sino también las arquitecturas que se pierden en los añadidos fondos perspectivos del ampliado espacio de la cárcel.

Los paramentos aparecen despiezados en sillares, los arcos manifiestan sus dovelas E incluso, la doble escalinata central que remata en una bóveda de ladrillo está dibujada con un detalle que pone en evidencia su alarde estructural, aunque lo haga a costa de su verosimilitud respecto a la escala.

Esta voluntad expresa de manifestar la verdad desnuda de la arquitectura, de evidenciar la expresividad de la construcción y de convertirla en la única y verdadera razón formal de ésta, es realmente pionera y nos adelanta y preludia los esfuerzos que realizará más de siglo y medio después un arquitecto como H. P. Berlage, para transmitir esa misma conclusión. Viendo algunos interiores de las “*Carceri*” no podemos dejar de pensar en la Bolsa de Ámsterdam, del mismo modo que esa detallada pormenorización de los acabados vistos de la construcción nos recuerda a las preciosistas secciones, por ejemplo, del sindicato de los trabajadores del diamante.

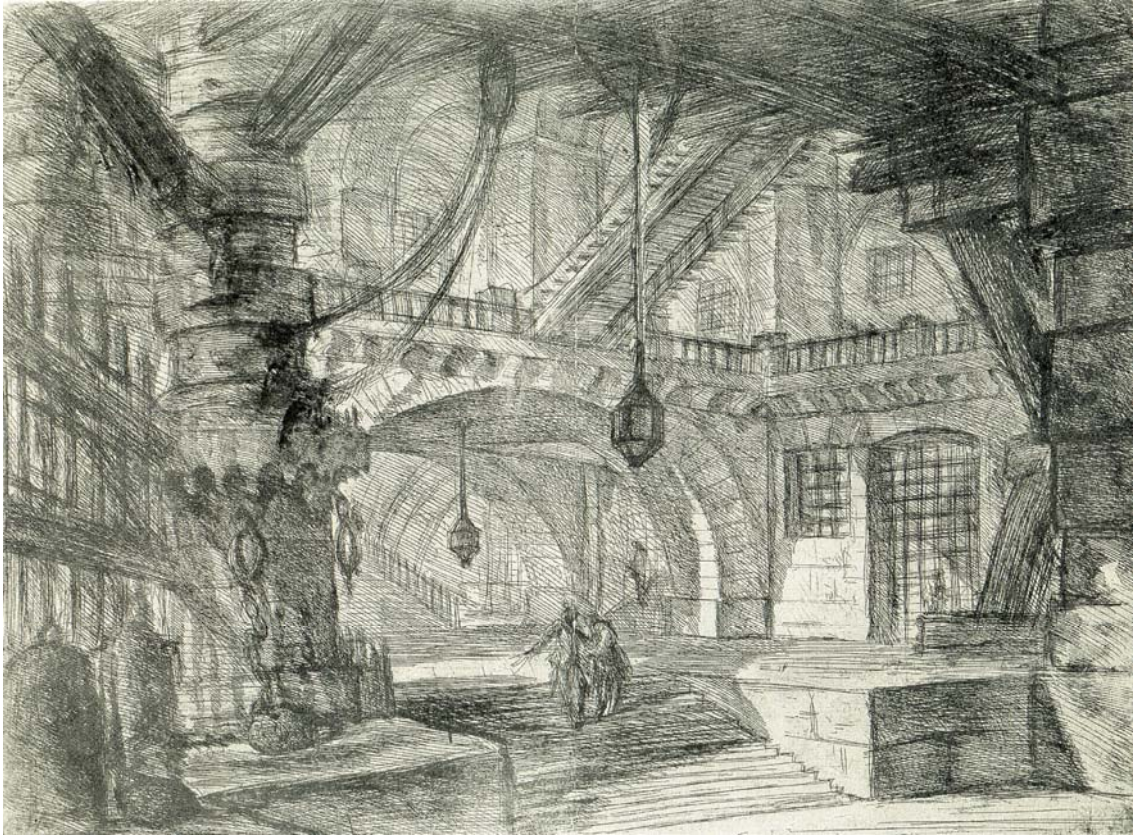
Suponemos que H. P. Berlage conoce estos grabados cuando proyecta sus interiores desnudos con los materiales constructivos vistos, aunque no se inspire directamente en ellos, y que es, por supuesto, plenamente consciente de su objetivo, de su búsqueda de la verdad de la arquitectura basada en la consecución de la verdad de la construcción. Pero la pregunta que nos hacemos respecto a Piranesi es hasta qué punto es consciente de que sus hallazgos formales responden también a este objetivo y por tanto a las preguntas planteadas por C. Lodoli y que nadie se atreve todavía a contestar.

Desde nuestro privilegiado punto de vista, desapasionadamente apoyados en el final de la historia y con la perspectiva que ésta nos permite, es fácil responder que si, que Piranesi se adelanta a su tiempo, aunque seguramente de forma inconsciente, al plantear el problema de la sinceridad constructiva como solución a las preguntas de C. Lodoli.

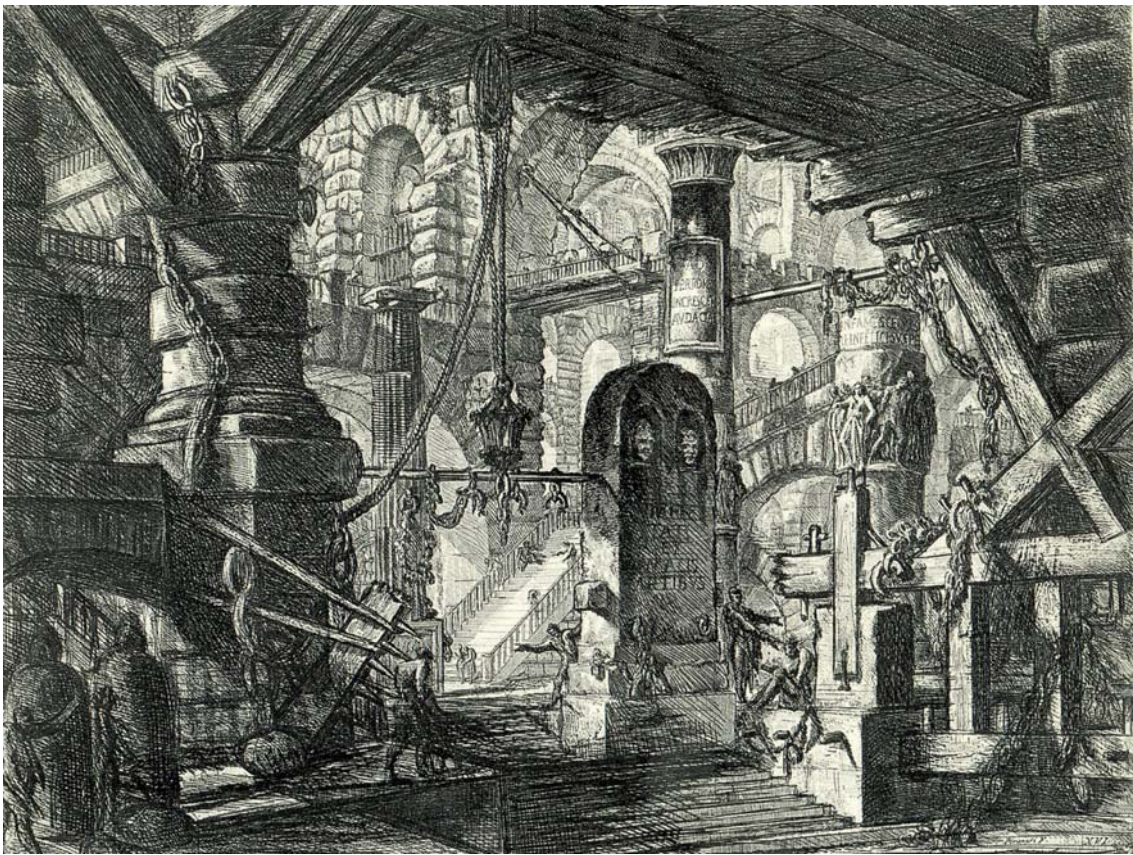
Sin embargo, con la serie de las “*Carceri*” de Piranesi ocurre como en muchas películas de terror, que la escena final nos siembra la duda entre la realidad y la ficción y salimos de la sala inquietos y desasosegados. Igualmente nos ocurre con la plancha XVI que cierra la serie de las prisiones, la ironía que refleja en ella, nos hace dudar de esa supuesta inconsciencia con la que desnuda la arquitectura de sus cárceles.

La versión final de la plancha XVI, editada en 1761 es muy diferente a la original de 1745 y en ella Piranesi sustituye prácticamente todo el fondo perspectivo, manteniendo sólo el plano de la embocadura. El arco-puente que preside la escena es relegado a un plano posterior que lo hace casi invisible y el muro con puerta y ventana, que reducía el tamaño de la escena casi a escala doméstica, desaparece.

Pero lo significativo no es la manipulación del espacio, sino la introducción en él de varias columnas que no estaban en la primera edición: un orden dórico estriado, un fuste rematado por un capitel palmeado y un tercer soporte sin capitel, pero decorado con figuras en su perímetro.



PLANCHA XVI. "CARCERI". G. B. PIRANESI. 1745



PLANCHA XVI. "CARCERI". G. B. PIRANESI. 1761

A parte de la lectura política de las inscripciones en latín²⁰, la crítica ha puesto el acento en la ironía de encerrar en la cárcel el orden dórico que representaría a Grecia, sin embargo también estaría encerrada la columna que representa a Egipto y la que hace alusión a Roma, poniendo en entredicho la sencilla explicación.

Si los tres órdenes aparecen encerrados, ¿no significará este grabado una crítica a todo el lenguaje historicista de la antigüedad? La frase en latín que aparece borrosa sobre la lápida instalada sobre la escalinata del primer plano, no deja dudas al respecto: IMPIETATI ET MALIS ARTIBUS (por impiedad y mala conducta), alude al castigo de los tres *Curiacios*, declarados enemigos de Roma, y también a una de las hermanas de los *Horacios* que les vencieron en el combate, por haber llorado la muerte de uno de aquellos. La aparición en el fondo de la perspectiva, focalizando la escena y localizada casualmente sobre el orden dórico, de una arquitectura almohadillada que remite de nuevo a un tramo de acueducto, parece postularse como la alternativa a los condenados órdenes.

La pretendida inconsciencia de Piranesi sobre la batalla contra el lenguaje heredado y la búsqueda de una alternativa en el significado del lenguaje constructivo, la pone en duda este último grabado dejándonos un poco perplejos ante su sarcástico y sorprendente carácter visionario.

Pero esta aparente lucidez del Piranesi en sus primeros pasos, todavía muy influenciado por su aprendizaje veneciano y con la voluntad, aún no frustrada, de ser arquitecto, no tardará en diluirse en la obsesión por el dibujo de las ruinas de Roma y la rentable ocupación alimenticia de las “*Vedute*”. Sólo esporádicamente volveremos a encontrarla en alguna de las sucesivas series de grabados y tratada de forma residual, como en “*Opere Varie*” donde, entre el refrito de imágenes variopintas, similar al que representara “*Prima Parte*”, encontramos un interior abovedado que denomina “*Scuola antica*” donde retoma la definición pormenorizada de la arquitectura, en base a la representación desnuda de los componentes constructivos.

El título nos cuenta que la escuela está construida según el estilo egipcio y griego, del que los jeroglíficos de las embocaduras de los huecos y la estatuaria que lo habita, dan fe, aunque la bóveda encasetonada sea inconfundiblemente romana. Desajustes estilístico a parte, lo que nos interesa no es ni la decoración, ni el amueblamiento, ambos prescindibles, sino la masividad, la desnudez y la monumentalidad que caracterizan este interior. Estas cualidades, ya lo hemos indicado, se asociaban a la arquitectura egipcia y Piranesi las utiliza como alternativa formal al uso del lenguaje clásico²¹.

²⁰ RYKWERT, Joseph. “*Los primeros modernos, Los arquitectos del siglo XVIII*”

Capítulo “*Esplendores efímeros*”

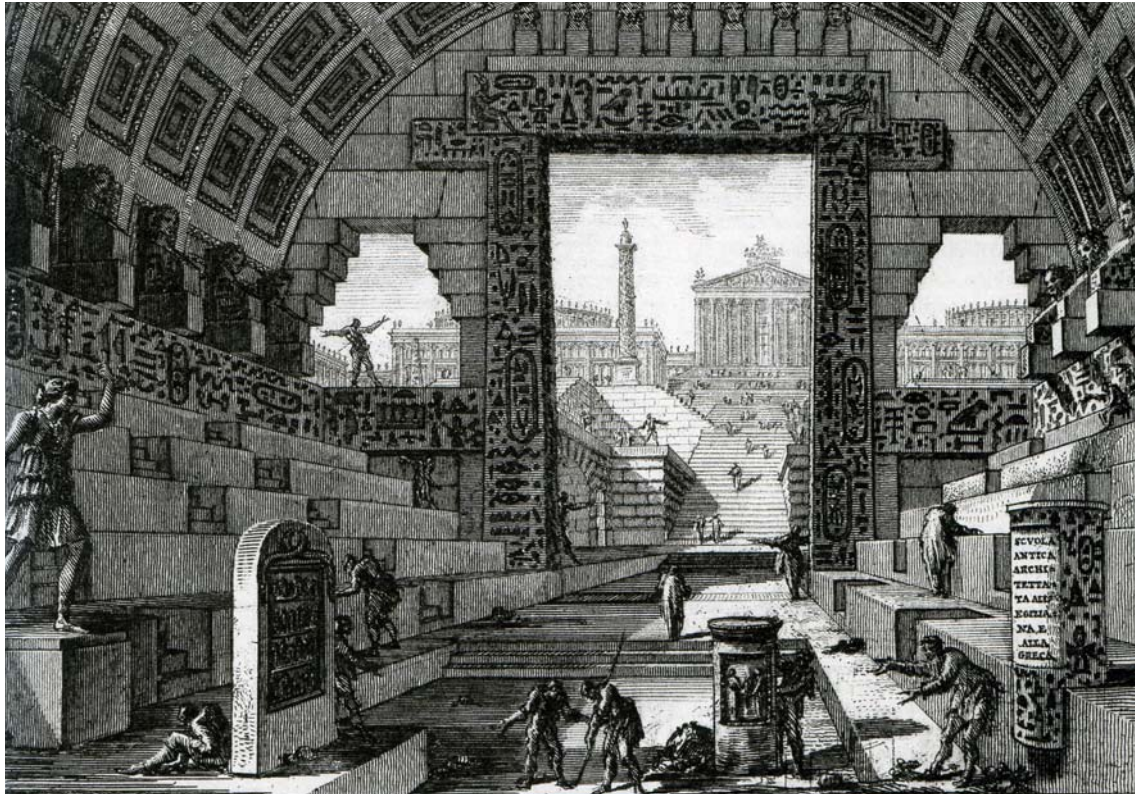
WITTKOWERT, Rudolf. “*Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos*”

Capítulo “*Doctrina arquitectónica de Piranesi*”

Ambos desarrollan el estudio y la interpretación jurídico-política de las frases latinas incorporadas en los grabados de Piranesi.

²¹ Fischer von Erlach, Caylus y otros habían creado un estado de opinión muy concreto respecto a la sencillez y masividad del arte y la arquitectura egipcios. Las informaciones de los viajeros a las que se refiere Piranesi habían puesto de manifiesto que las estructuras egipcias eran colosales y estaban desnudas.

WITTKOWERT, Rudolf. “*Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos*” Pag. 255



SCUOLA ANTICA ARCHITETTATA A LA EGIZIANA E ALLA GRECA. "OPERE VARIE". G. B. PIRANESI. 1750

Es significativa esta invención arquitectónica porque, a diferencia de las "Carceri" refleja un espacio real, mensurable, creíble, y completo en su formalización arquitectónica. Espacio que podríamos considerar como el estadio más avanzado en el experimento piranesiano que se inicia con "Carcere oscura" y se continúa con la serie de "Carceri", pero que lamentablemente no tendrá continuidad, salvo el canto de cisne que supone este extraño diseño en ¿estilo egipcio?, cuyo significado profundo no tendrá trascendencia. No así su forma, que parece inspirar descaradamente el proyecto de Biblioteca Real diseñado por Boullée treinta y cuatro años después de ser grabado por Piranesi²².

En este punto, que podríamos definir sin equivocarnos como final del experimento "carcelario", conviene subrayar que Piranesi sólo parece representar con este criterio de desnudez, masividad y sinceridad constructiva espacios interiores, nunca vistas exteriores. El resto de las arquitecturas imaginarias que acompañan a la "Scuola" o son vistas exteriores, o si se trata de perspectivas de interiores, repiten los modelos teatrales y exuberantes de decoración que ya vimos en "Prima Parte". Y que responden a un eclecticismo desenfadado, fantasioso y explícitamente irreal.

¿Por qué no se atreve Piranesi a concebir arquitecturas desnudas y mostrar su exterior? ¿Considera quizá que sus hallazgos formales no son propiamente arquitectura, sino decoración, y como tal sólo son aptas para revestir paredes de interiores alucinógenos o

²² Piranesi apenas influyó en las obras posteriores que se inspiraron en el arte egipcio. En los años 1780, algunos franceses como Boullée se sintieron inmediatamente atraídos por el carácter desnudo, duro y colosal de la arquitectura egipcia.

WITTKOWERT, Rudolf. "Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos" Pag. 261

como trucos para impresionar sensibilidades al límite que compran sus grabados como dosis de droga que catalizan y desatan las emociones extremas?

En “*El cerebro negro de Piranesi*” habría que buscar la respuesta, o quizá como veremos más adelante, la respuesta esté en los cuatro volúmenes de las “*Antichità Romane*”. Sea como fuera, los hallazgos de esta investigación que cierra la “*scuola*” se pierden en las siguientes series de grabados y sólo tendrán ecos devueltos por la historia desde algunos de sus espacios vacíos y ruinosos como las cámaras sepulcrales de Adriano, el Emisario del Lago Albano o la Cisterna de Castel Gandolfo. Tendrán, eso sí, a Protopiro como interlocutor que defiende sus logros a lo largo de la disputa dialéctica que desarrolla contra Didascalio en el “*Parere*”. Los argumentos a favor de la fantasía creativa como único argumento de la historia²³, que defiende Didascalio en nombre de Piranesi dominan aparentemente la discusión, pero intentaremos demostrar que la batalla se mantiene, aunque soterrada, hasta el final.

²³ Desde el Renacimiento, siguiendo a Vitruvio, la arquitectura se divide en cinco maneras, que corresponden con los órdenes. En los diferentes tratados, en el apartado de la Ordenación, se detallan sus características y proporciones, hasta el punto que, como señala Perrault, las únicas cosas que están definidas en el campo de la arquitectura son las referencias a sus caracteres, a pesar de las divergencias de exactitud y precisión. El mismo Perrault, en sus “*Ordonnance*”, incluye sus proporciones en la categoría que denomina “*belleza arbitraria*”, reconociendo que son fruto de la convención y, por tanto, contingentes; sin embargo, su postura está lejos de aceptar ciertas corroboraciones históricas: los 16 diámetros y 5 minutos de las columnas corintias del Panteón o los 10 diámetros y 11 minutos del que él sitúa en el mercado de Roma son interpretados como desviaciones debidas a la negligencia de los obreros. Su propuesta recoge diferentes proporciones extraídas de edificios antiguos y de tratados y presenta unas cotas medias, fáciles de dividir y ser retenidas; el compromiso y la claridad racional ordenan el caos de la historia.

Piranesi va más allá. La variación continuada de ornamentos y de proporciones a lo largo de la historia es lo único que se puede constatar. Su mirada parte de los edificios, de la riqueza y diversidad de la práctica arquitectónica. Su aproximación, en contra de lo expuesto respecto a Perrault, no parte de una concepción arquitectónica que ve en la transgresión de la regla una deformidad marginal, una monstruosidad que no afecta a la claridad de la norma. Para Piranesi el punto de referencia no es una concepción arquitectónica que encorseta los ejemplos; muy al contrario, interpreta la historia como un cúmulo continuo de monstruos. Las “*negligencias*” ornamentales y proporcionales hacen estallar las diferentes maneras, que ya no se pueden sostener: la historia de la arquitectura, única y sin compartimentos, es la historia de las excepciones de su práctica. La apropiación de la diversidad, en una mirada que presenta el orden arquitectónico como elemento decorativo y no tectónico, se puede corroborar en las láminas que acompañan al texto.

Paralelamente a la continua combinación formal, la corrosión de los órdenes implica, en base a argumentos ya expuestos, la ruptura de la sintaxis que los apoyaba. En los grabados, las columnas sostienen directamente frisos o molduras, a veces el capitel no corresponde con el entablamento, en un mismo cuerpo se mezclan distintos capiteles, desaparecen partes del entablamento, forma nuevos capiteles e interrumpe las columnas en la mitad del fuste.

PERONA SÁNCHEZ, Jesús J. “*La utopía antigua de Piranesi*”

Pag. 140

IV.2 LA CONSTRUCCIÓN SUBLIMADA

En paralelo a esta pretendida revolución encubierta del lenguaje arquitectónico que, consciente o inconscientemente, desarrolla Piranesi en sus grabados más imaginativos e inclasificables, vamos a rastrear a partir de ahora una segunda vía para abordar este mismo tema que tiene como marco los levantamientos de los monumentos de la antigüedad. Ya hemos adelantado la fascinación que siente Piranesi desde su llegada a Roma por los monumentos romanos, pasión que le lleva a dibujar sus restos en casi todas las series y colecciones que publica.

El grueso de esta vocación por el conocimiento de la antigüedad que le ocupará toda su vida está recogido fundamentalmente en los cuatro volúmenes de *“Le antichità Romane”* y complementado por otras publicaciones genéricas como *“Della Magnificenza ed Architettura de’ Romani”* o *“Il Campo Marzio dell’Antica Roma”*; así como apoyado por el estudio de temáticas específicas y concretas como las dedicadas al *“Castello dell’Acqua Giulia”*, al *“Emissario del Lago Albano”*, a las *“Antichità di Cora”*, a las columnas de Trajano y Antonino de Roma o finalmente, como obra póstuma, a las ruinas de *“Paestum”*.

En todas estas publicaciones late ya la voluntad de abordar un conocimiento científico-técnico sobre los monumentos y su realidad física, métrica y constructiva que se añade al simplemente divulgativo que caracteriza los inicios de este acercamiento. A cada uno de estos nuevos objetivos le corresponden sus propios recursos gráficos, de modo que a las vistas perspectivas de conjunto de los monumentos, se van añadiendo plantas, secciones y detalles que completan su conocimiento.

En este proceso, que da origen a la arqueología como ciencia, el papel de Piranesi vuelve a ser crucial y sus dibujos son un referente obligado que jalona el camino de la evolución de este cambio en el método de acercamiento a la antigüedad. Seguiremos su “derrota”, su trayectoria, pero no sólo con el fin de asistir a los primeros pasos de la recién nacida arqueología, que también, sino como guía y pauta para desentrañar la nueva sensibilidad sobre la realidad constructiva de los monumentos antiguos y apuntar su trascendencia en la teoría y práctica arquitectónica de los siglos siguientes.

Se trata por tanto de rastrear a través de los levantamientos de los restos de la antigüedad que realiza Piranesi un hilo argumental similar al que hemos seguido con sus *“Carceri”* y tratar de demostrar que su valoración de la construcción está en la base de una nueva lectura e interpretación de la arquitectura, y cómo el lenguaje de las formas es, cada vez, menos ajeno al lenguaje de la construcción. El final de este proceso es la identificación y subordinación definitiva del uno en el otro.

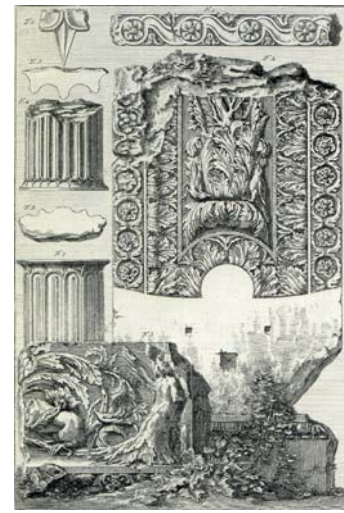
Pero no adelantemos acontecimientos.

Establecer en qué momento Piranesi aborda el conocimiento de la realidad constructiva de los monumentos, y se mete en su entraña material no es fácil. Tampoco es el cometido específico de este análisis, ni es un dato esencial, desde el momento en que el dibujo de restos arquitectónicos, de piedras talladas en último término, es el arranque de toda su obra. El *“frontispizio”* de *“Prima Parte”* y varios de sus grabados ya asumen la apariencia material de los restos como ineludible, los monumentos aparecen rotos y en ruinas, aunque la mirada de Piranesi todavía los percibe como “naturalezas muertas”, como *“cadavre exquis”*.



FRONTISPIZIO. "PRIMA PARTE" . G. B. PIRANESI. 1743

Esta consideración de materia muerta queda patente en el grabado "Ara antica" de la misma serie, que mezcla los restos arquitectónicos con restos óseos humanos. Las calaveras rotas y los restos de esqueletos comparten protagonismo con los muñones pétreos donde todavía se aprecia la decoración, pero donde el sentimiento que domina no es el del conocimiento científico de esos restos, sino la evidencia palpable del voraz paso del tiempo.



ARA ANTICA. "PRIMA PARTE". G. B. PIRANESI. 1743

VARI FRAGMENTI ORNAMENTALI." TROFEI DI OTTAVIANO AUGUSTO". G. B. PIRANESI. 1753

Salvando las lecturas ya apuntadas sobre las "*Carceri*", habrá que esperar a la publicación de "*Trofei di Ottaviano Augusto*" en 1753 para encontrarnos los restos ya cosificados y con autonomía formal propia, en un formato al que Piranesi recurrirá muy a menudo, el dibujo independiente de cada trozo de piedra roto, pero con su decoración visible. La lectura pintoresca de las ruinas empieza desde este momento a acompañarse de documentos pseudocientíficos que sirven no sólo para la contemplación, sino para el análisis estilístico y para la copia directa de los ornamentos.

Piranesi se dedicaba también al comercio de antigüedades, por lo que es posible que este tipo de representación tuviera también el sentido de servir de catálogo para facilitar el conocimiento de las piezas disponibles para la venta a sus lejanos compradores.

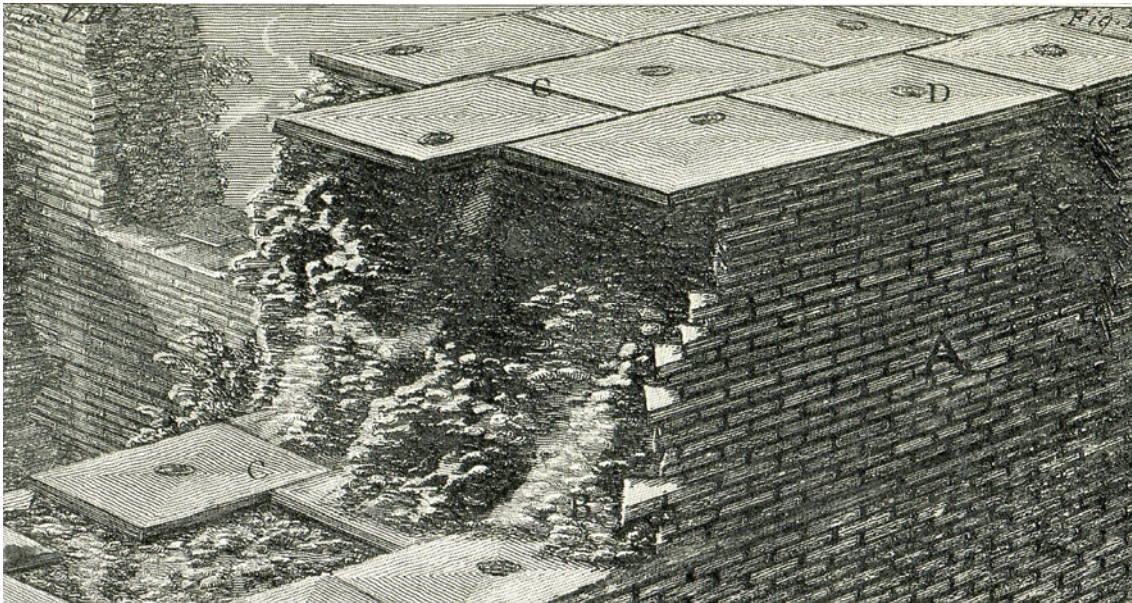
Será sin embargo en los cuatro volúmenes de la serie "*Le Antichità Romane*" donde se producen los cambios más significativos que suponen una continua evolución en el papel que la construcción adquiere en relación al levantamiento de las ruinas.

En su primera entrega, VOLUMEN I, quizá lo más significativo es la incorporación de los trozos de mármol de la "*Forma Urbis*" donde se refleja tallada la planta de la ciudad de Roma en tiempos de Septimio Severo. Los dibuja con el mismo criterio que utilizara para los "*Trofei*", como restos pétreos donde la decoración es sustituida por las plantas de los edificios del parcelario histórico de Roma. O también conformando el plano completo de la ciudad, unos junto a otros, dejando vacíos los huecos de los trozos perdidos. Piranesi ya conocía los mármoles desde que en 1741 Carlos III se los regaló al papa Benedicto XIV y éste decidió reconstruirlos en la escalinata del Museo Capitolino. En aquella etapa, después de ser despedido del taller de Giuseppe Vasi, su maestro grabador romano, el joven Piranesi trabajaba para Giovanni Battista Nolli en la elaboración de la famosa planta de la ciudad, que sería la versión moderna de la "*Forma Urbis*" severiana.

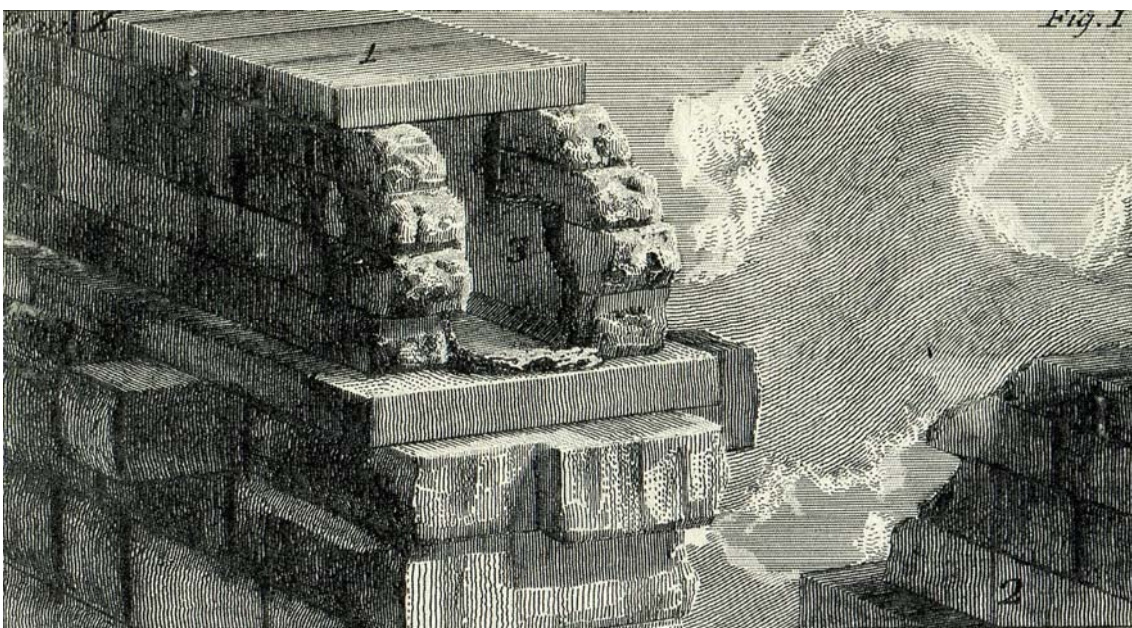
No sabemos si fue la influencia de la colaboración con G. B. Nolli, dibujando las plantas bajas de los edificios públicos de Roma para incorporarlas en su plano, o la referencia a los restos marmóreos severianos, lo que lleva a Piranesi a dibujar sus primeras plantas de edificios del pasado. Lo cierto es que en este primer volumen se recogen las planimetrías de los grandes edificios de la antigüedad romana: las termas de

Tito, Caracalla y Diocleciano, el ninfeo de Nerón o el castro de Tiberio, que en algunos casos, incorporan en la plancha, incluso los restos marmóreos correspondientes, dibujados en los bordes. Y cediendo a su irrefrenable inventiva e impulso creativo, dibuja también, en esta primera entrega, grandes trozos de mármol donde representa barrios completos de la Roma histórica que suponen un avance del futuro “*Campo Marzio*”. Sorprende el contraste entre estas primeras representaciones planas y objetivas de los monumentos y las vistas que las acompañan, trufadas todavía del pintoresquismo netamente piranesiano.

Pero lo que más nos interesa de esta primera entrega de las “*Antichità Romane*” no son ni las vistas ni las plantas, aunque estas supongan una relativa novedad en el avance de la ciencia arqueológica, sino los estudios constructivos que Piranesi realiza de la “*Mura d’Aureliano*” y del “*Acquedotto dell’Annone Vecchio*”.



TAVOLAZZA TRIANGOLARE MARTELLINATA DELL MURA D'AURELIANO. "ANTICHITÀ VOL. I". PIRANESI. 1756



AVANZO DEL CONDOTTO DELL'ANIONE VECCHIO. "ANTICHITÀ VOL. I". G. B. PIRANESI. 1756

En ellos no se limita a una descripción gráfica apasionada de un trozo de arquitectura, nunca falta la pasión en Piranesi, sino a desentrañar su sistema constructivo, a diseccionarlo como lo haría un forense con un cadáver; y a dibujar cada una de las piezas del puzzle que lo compone de modo que entendamos perfectamente su funcionamiento. En el pie de los grabados se explican los diferentes elementos, incluso los materiales y tipos de piedra utilizados en ellos. Se trata por tanto de un verdadero análisis preciso y objetivo, protocientífico podríamos decir, que hace de la construcción, y no ya de la forma, su objeto de estudio.

En estos grabados no hay elementos decorativos, no hay órdenes. Diríamos por comparación con el resto, que tampoco hay arquitectura, sólo fríos y desdramatizados materiales constructivos organizados de forma ingeniosamente peculiar. Al apasionado diletante abrumado y maravillado por las ruinas del pasado, le ha sustituido en su realización, el paciente y observador aprendiz de arquitecto, conocedor por su tío de los rudimentos de la ingeniería hidráulica, e interesado por llegar hasta el final en el conocimiento de la antigüedad, superando la primera aproximación exaltada e idealizada que ya sólo emociona a los exquisitos viajeros del “*Grand Tour*” que le siguen comprando los otros grabados que no deja nunca de realizar, las “*Vedute*”.

Entre los dos grabados de detalle constructivo apreciamos, sin embargo, una sutil diferencia que puede ser significativa para el argumento que nos ocupa. Mientras que en el detalle de la Muralla Aureliana, tanto el relleno de mortero romano, como los ladrillos cortados en triángulo que conforman su encofrado, están dibujados con el único y simple afán descriptivo del ingenioso y económico sistema constructivo, en el detalle del acueducto Piranesi se esmera especialmente. Quizá minusvalora la obra defensiva del periodo decadente romano, que ni siquiera está construida en piedra, y se enorgullece más de la obra hidráulica del periodo álgido del imperio. Sea como fuere, apreciamos en el dibujo del acueducto no sólo que el tratamiento de las diferentes piedras está matizado hasta el extremo de poder diferenciar el Tufo del Granito Peperino sino que su disposición trasciende la apariencia meramente constructiva para transmitirnos una intención clara de evidenciar el lenguaje que ya reconocemos y que conformaba el interior de las “*Carceri*”.

El tratamiento almohadillado del paramento y su remate con dos líneas de imposta constituidas por los testeros de las trabazones de granito que enmarcan las hiladas de sillarejos de tufo toma la forma de un entablamento en el que incluso no falta la ménsula de apeo inferior que imaginamos regularmente dispuesta a lo largo de la canalización.

De nuevo nos asalta la duda de si Piranesi es consciente de hasta que punto su preciosista descripción del acueducto reelabora el lenguaje clásico desde los presupuestos de la necesidad constructiva. Y si este aventurado camino viene al dictado de los rigorismos de su compatriota C. Lodoli.

La segunda entrega de “*Antichità Romane*” dedicada a los sepulcros de Roma y de su entorno rural ya nos anuncia desde su portada y de manera elocuente, parlante diríamos en el lenguaje del siglo de las luces, que va a proseguir en el análisis del interior de las estructuras constructivas. Toda la lámina está ocupada por una urna cineraria rota que nos deja ver su interior donde, sobre el curvo intradós liso, se despliega el título del II VOLUMEN. La exultante riqueza decorativa del exterior de la urna contrasta fuertemente con la desnudez del interior sugiriéndonos de nuevo la propia dualidad que caracteriza a Piranesi en relación a la decoración.



PORTADA DEL VOLUMEN II. "ANTICHITÀ VOL II". G. B. PIRANESI. 1756

Pero los dobles significados de la portada no acaban ahí, la propia urna divide el mundo de la decoración, que se sitúa a su izquierda, del mundo de la construcción que refleja el muro roto, situado a la derecha. Como telón de fondo, la vieja, imperturbable y sabia naturaleza que representan los añojos árboles que completan la plancha, es el escenario donde se libra la batalla teórica que acompañará a Piranesi en toda su obra.

El contenido de esta segunda entrega también podemos considerarlo dual, ya que junto a las láminas dedicadas casi en exclusiva a la descripción pormenorizada de la exuberante decoración de las paredes de los sepulcros, las urnas y las lápidas funerarias, que fascinara y sirviera de modelo a los arquitectos de la época como Robert Adam, nos encontramos los levantamientos de los edificios sepulcrales, realizados desde los nuevos criterios puristas experimentados ya en el primer volumen. Nos interesará especialmente esta tarea, digamos más técnica, que es la que incide en el hilo argumental que seguimos.

El volumen arranca con un frontispicio muy conocido, la fastuosa y delirante imagen del cruce entre la Vía Appia y la Vía Ardeatina cuajado hasta la asfixia de monumentos funerarios, reflejando de la manera más exageradamente elocuente su contenido temático, pero para nuestra sorpresa, las primeras láminas, que se dedican al “*Sepolcro di C. Poblicio*”, representan el polo opuesto del abigarrado frontispicio.



PARTI PRINCIPALI (DEL) SEPOLCRO DI C. POBLICIO. “ANTICHITA VOL II”. G. B. PIRANESI. 1756

El monumento funerario es una sencilla pared de sillares violada en su base por los expoliadores, en la que aparece el texto dedicatorio al senador cuyos restos guardaba, pero está tratada en el grabado como si en vez de un simple basamento de tosca fábrica de piedra, se tratara del propio sepulcro. Las rugosidades de los sillares están dibujadas como si fueran la decoración más rica y delicada que se desarrolla pautada entre las finas líneas del despiece. El propio hueco de la profanación de la tumba se detalla con los pormenores de las piedras rotas, las sombras y la áspera textura natural de la cara sin tallar del intradós. Y sin embargo, no es más que un elemental basamento de sillares que contiene una inscripción que Piranesi podía haber transcrito al margen de su soporte murario.

A la derecha se dibuja su estricta sección constructiva y a la izquierda el extremo del cuerpo superior que iría sobre el basamento y que, este sí, presenta la configuración propia de una fachada, con su pilastra, su inicio de cornisa, su guirnalda en el friso y su plinto corrido de apoyo. Pero sólo vemos el inicio, el resto de la configuración arquitectónica del sepulcro queda fuera de la representación.

Piranesi en esta plancha, deja a un lado la arquitectura heredada y su caduco y aburrido lenguaje clasicista, y llena la lámina con un sencillo muro, pero un muro que a través de su experto buril y de su revolucionaria mirada, se convierte en protagonista y nos habla un lenguaje nuevo. Lenguaje que, a pesar del ruido ensordecedor que llega desde la multitud de ricos monumentos funerarios que se agolpan en la Vía Apia que lo precede, se deja oír. Lo sentimos porque se expresa en un lenguaje diferente con el que sin embargo consigue transmitirnos toda la carga emotiva y sensibilizarnos con su purificada belleza. Habla un lenguaje natural, luego verdadero, sencillo, cierto y comprensible, es decir, razonable. No sabremos nunca si C. Lodoli llegaría a entenderlo, pero se expresa según su gramática.

Piranesi está atrapado por la ruina. Sugeríamos más arriba que sufre una variante del síndrome de Estocolmo y este grabado en concreto, lo demuestra. El dibujo pormenorizado y exhaustivo de los restos lo convierte en su rehén, de modo que hechizado por la belleza del deterioro, de la degradación, de la constatación del paso del tiempo sobre los venerables naufragos de la historia, termina dibujando y dando tanta importancia a los efectos demoledores del implacable paso del tiempo como a los propios motivos decorativos o epigráficos que le sirvieron de objetivo inicial, de cebo.

La fascinación que transmite Piranesi por la belleza de la construcción antigua, que ya había manifestado en las “*Carceri*”, llega a ser tan importante como la que siente por los propios repertorios formales y arquitectónicos. Su objetivo visual amplía el registro y multiplica las escalas de la representación. A las vistas panorámicas que identifican sus trabajos iniciales se unen los planos de detalle y los despieces de los elementos compositivos y constructivos. En un mismo grabado puede mezclar varias escalas y varios tipos de vistas, así como anotaciones y representaciones de herramientas o de restos de instalaciones como cañerías de distribución de agua o secciones de saneamiento. Todo le interesa y todo queda reflejado en sus precisos registros al aguafuerte.

En palabras de M. Yourcenar:

*Piranesi no se limitó a explorar los monumentos antiguos como un dibujante que busca un punto de vista; él en persona hurgó en los escombros, un poco por encontrar las antigüedades con las que comerciaba, pero sobre todo para averiguar el secreto de sus cimientos, para aprender y demostrar cómo fueron contruidos. Fue arqueólogo en una época en que ni esa misma palabra era de uso corriente*²⁴

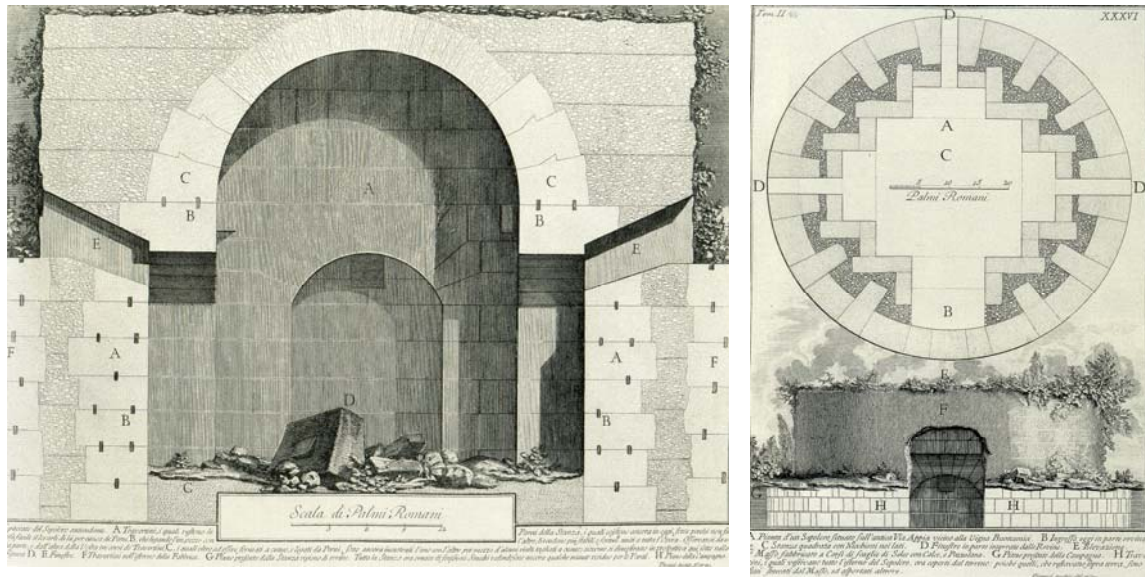
Este interés por saber cómo fueron contruidos los antiguos monumentos deja una huella clara en este segundo volumen de “*Antichità Romane*” donde se generaliza un tipo de representación que luego será habitual en las investigaciones arqueológicas, el plano de plantas y secciones que reflejan el interior de los elementos constructivos.

La representación en proyecciones planas, Geometría Proyectiva, ya se había aplicado de manera sistemática desde el siglo anterior de la mano de Gérard Desargues y sobre todo con el desarrollo de la Geometría Cartesiana; y culminará en 1799 con el descubrimiento de la Geometría Descriptiva debida a Gaspard Monge²⁵.

Piranesi, como arquitecto, pero sobre todo por sus conocimientos de ingeniería, estaba al corriente de los novedosos sistemas de representación plana y seguramente los había puesto en práctica con anterioridad cuando colabora con G. B. Nolli en la elaboración de la nueva Planta de Roma, a imitación de la histórica “*Forma Urbis Romae*”. Estos conocimientos son los que permiten la elaboración de levantamientos precisos y completos de las estructuras constructivas antiguas como la del sepulcro en la Vía Appia que recogemos a continuación.

²⁴ YOURCENAR, Marguerite. “A beneficio de inventario”

²⁵ Gérard Desargues (1591-1661) fue matemático y arquitecto. Contemporáneo de Pascal y de Descartes, es el creador de la geometría proyectiva, del sistema de proyecciones planas que más tarde desarrollará Monge en su tratado de “Geometría Descriptiva” publicado en 1799 y que denominamos Diédrico.



SEPOLCRO SULL'ANTICA VÍA APPIA. PLANTA Y ALZADO. SECCIÓN. "ANTICITÀ VOL. II". G. B. PIRANESI. 1756.

Pero no son los métodos de representación que utiliza Piranesi para realizarlos, apoyados en los últimos avances de la técnica del dibujo lo que nos llama la atención en estos grabados, sino el hecho de que se dibuje el interior de las secciones con sus componentes constructivos y sus detalles técnicos: ensambles y cajeados, grapas metálicas y sobre todo la explicitación de que la apariencia exterior de la arquitectura tiene que ver con lo que pasa en su interior. Esta vuelta de tuerca en la representación, y en último término en el análisis, se confirma en el alzado del Sepulcro de la Vía Appia donde las hiladas de la fábrica alternan en su despiece sillares anchos y estrechos, de modo que en planta esta disposición se traducen en bloques de piedra que conforman la envolvente y en otros con función de traba que la anclan al relleno interior de mortero romano.

La relación formal y funcional-constructiva se pone de manifiesto, se hace evidente, con el fin de probar que la arquitectura antigua sí respondía a los requerimientos lodolianos, de modo que su apariencia queda justificada desde su propia entraña. Estaríamos acercándonos también al concepto de belleza necesaria y objetiva que proclamara C. Perrault desde su revolucionaria traducción del Vitruvio.

La apariencia de la arquitectura sería por tanto el resultado de una manera de construir, y si ésta tenía sentido y lógica, la forma resultante estaría de este modo también justificada y amparada por la razón. La sección del sepulcro también es explícita en este sentido: la desnudez y pulcritud de sus paramentos donde sólo se manifiestan las aristas que conforman las hornacinas, es el resultado de una ingeniosa y lógica disposición de los sillares de la planta. El lenguaje tanto del exterior como del interior es el lenguaje resultante de la elección del material y de su cuidada y precisa disposición constructiva.

Este gravado es toda una lección del significado del término "tectónico" en el sentido de que pone en relación directa y biunívoca la forma de la arquitectura y su condición constructiva. Pone así mismo de manifiesto que la componente técnica es inseparable de la componente formal y por lo tanto emotiva.



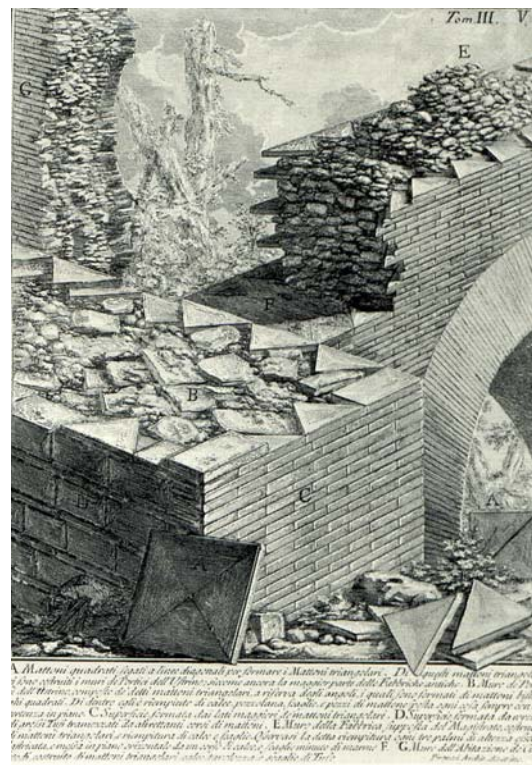
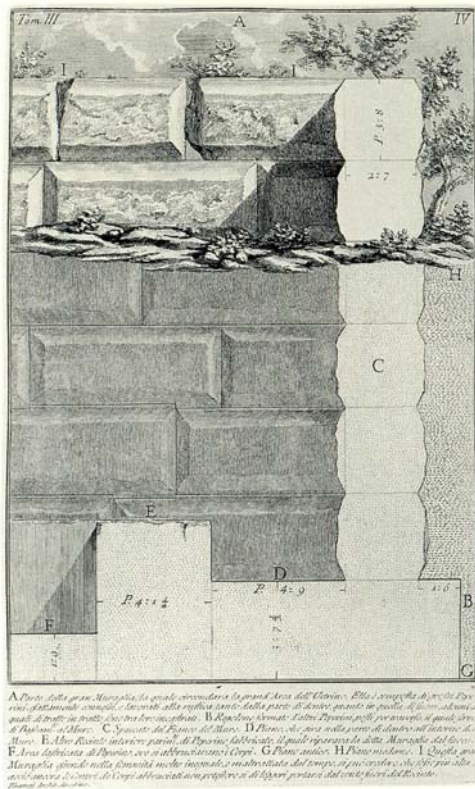
PORTADA VOLUMEN III. "ANTICHITÀ VOL. III". G. B. PIRANESI. 1756

El VOLUMEN III de "*Antichità Romane*" también se nos presenta con una portada parlante similar a la del volumen II, pero cuyo discurso es muy diferente. La urna cineraria también aparece rota para contarnos que del expolio de sus restos no es culpa del autor sino del tiempo, y que el objetivo del estudio es el interior de los sepulcros, e incluso el interior de la materia de que están hechos, que aparece a la vista. Este discurso es el mismo que el de la portada anterior, pero ya no se apoya en un rico recipiente abigarradamente decorado en su exterior, sino más bien sobre lo que parece una gran orza de cerámica con la característica forma de tinaja y con el reborde reforzado en la boca como único elemento al que podríamos asociar intenciones decorativas, pero que realmente es un refuerzo necesario para reforzar la débil embocadura del recipiente.

¿Piranesi nos quiere decir con ello que el volumen II estaría dedicado a los sepulcros de los patriarcas ricos y que este tercer volumen estudiará los sepulcros más sencillos, los de los pobres, libertos o personajes sin importancia? La presencia en el catálogo de la Pirámide de Caio Cestio y la tumba de Cecilia Metella no parecen corroborarlo.

El frontispicio que sigue a la portada tampoco nos da pistas en este sentido pues retoma el tema del apilamiento indiscriminado de monumentos, pero esta vez ambientado en la espina y los laterales del Circo de Marte, y reflejando, en sustitución de los sepulcros de las vías Appia y Ardeatina, trofeos y monumentos conmemorativos: obeliscos egipcios, columnas votivas y alambicados contadores de vueltas, “*metae*”, que marcan los extremos del monumental eje del circo.

Recurrimos entonces, como ya hicieramos al analizar el volumen anterior, a los primeros grabados de la serie y volvemos a sorprendernos con la audacia de Piranesi. Los primeros temas que trata son secciones constructivas de muros. De nuevo nos cuenta los dos tipos ya conocidos: por un lado el muro de sillares, esta vez almohadillados para significar que su forma no ha perdido del todo el contacto con el origen natural de la piedra, y por otro, el muro de ladrillo y mortero romano, característico de las fábricas que anteponen a su apariencia, el compromiso con la eficacia y la economía de medios, y que hacen de ella su imagen.



PARTE DE LA GRAN MURAGLIA, LA QUALE CIRCONDAVA LA GRAND'AREA DELL' USTRINO. "ANTICHITÀ VOL. III". G. B. PIRANESI 1756

MATTONI QUADRATI, SEGATE A LINEE DIAGONALI PER FORMARE I MATTONI TRIANGOLARI. "ANTICHITÀ VOL. III". G. B. PIRANESI 1756

Ambas imágenes son completamente ajenas a los lenguajes convencionales de la arquitectura, es decir al clasicismo, y sin embargo, son extremadamente elocuentes y claras al enunciar que la relación entre la forma, la apariencia externa, y los materiales con los que están construidos los muros, pasa por las precisas y estrictas condiciones que impone el propio material y su lógica constructiva.

En este sentido, es especialmente significativo el grabado de la fábrica de ladrillo donde, además de contarnos el ingenioso uso de las piezas triangulares, cuya forma y disposición garantiza la trabazón con el relleno y supone además una solución económica, se refleja el trabajo del aparejo para alternar hiladas anchas e hiladas estrechas que sustrae a esta fábrica de su simple condición constructiva.

Respecto al muro de sillares almohadillados extraemos la misma conclusión, el tratamiento superficial que talla las aristas de apoyo y replanteo, dejando el interior del sillar apenas desbastado, además de ser una solución que economiza, confiere a la fábrica el carácter de natural sin dejar de ser expresiva.

El matiz formal que presentan ambas fábricas tiene un significado especial puesto que intenta atajar la crítica que él mismo hace a los rigoristas²⁶ y que le llevará a preguntar a M. Mariette en las palabras finales de contestación a su famosa carta, “*Cómo se puede mantener “una belle et noble simplicité”(Mariette) sin reducir la arquitectura a “un vil métier où l’on ne feroit que copier”(Le Roy)*”²⁷. Consciente o inconscientemente Piranesi ya está buscando la respuesta en las arquitecturas del pasado, sus grabados lo demuestran.

La representación de elementos constructivos casi independientes, separados de las arquitecturas a las que pertenecen, inicia un proceso que podríamos definir como de autonomía de la construcción que supone una valoración propia de los sistemas constructivos al margen de la genérica arquitectónica. Lo comprobamos en otro de los grabados de este tercer volumen, la vista de la Vía Appia.



VEDUTTA DELL' ANTICA VIA APPIA. "ANTICHITA VOL III". G. B. PIRANESI 1756

²⁶ *Didascalo, hombre de Piranesi, defiende sus diseños con argumentos inesperados. Niega que haya que buscar la severidad, la razón y la obediencia a las normas por sí mismas. Y no sólo rechaza la arquitectura griega sino también las reglas de Vitrubio y el clasicismo de Palladio. Si llevamos los principios de Vitrubio a su conclusión lógica, el resultado será una cabaña primitiva: “Edifizi senza pareti, senza colonne, senza cornizi, senza volte, senza tetti”*

WITTKOWERT, Rudolf. “Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos” Pag. 236

²⁷ WITTKOWERT, Rudolf. “Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos” Pag. 237

No podríamos definirla como una arquitectura, sino como una obra de ingeniería, sin embargo, Piranesi dibuja la calzada con el mismo cuidado y preciosismo que las decoraciones de los sepulcros que la flanquean. Fascinado por el irregular despiece de los trozos de basalto, por la precisión de su encaje en el pavimento y por el, de nuevo, ingenioso sistema constructivo, nos cuenta con minucioso detalle en el texto que acompaña el grabado la composición del substrato donde se asientan los ciclópeos adoquines, la finalidad de los bordillos que las delimitan y protegen; y la ejecución de la talla en punta de diamante de cada una de las piezas del pavimento para garantizar su perfecto encaje y por tanto la durabilidad eterna de la obra.

Viendo este grabado y leyendo sus comentarios, suenan extrañas las críticas que Piranesi le dedica a las reglas de Vitruvio, cuando esta lámina podría haber salido, tal cual, de alguno de sus diez volúmenes. ¿Se cumple quizá en el arquitecto veneciano el dicho de que necesita matar al padre para terminar siendo finalmente como él?

Aunque la postura de Piranesi ante Vitruvio es bastante ambigua, no son las batallas filológicas las que nos preocupan ahora, sino poner de manifiesto la autonomía e independencia que adquieren los detalles constructivos en esta tercera entrega y la extraña belleza que emana de ellos. Belleza que tiene que ver con sus propiedades materiales y con su precisa y razonable conformación. De nuevo estamos hablando de una belleza objetiva completamente ajena a los lenguajes heredados, que habla su propia lengua y que se nos manifiesta como posible y real a través de estos dibujos.

El volumen recoge también las vistas de muchos túmulos funerarios donde la sillería y la roca natural se confunden difuminando la frontera entre lo natural y lo artificial. Ya hemos hablado de ello en el capítulo anterior apuntando que el avanzado estado de deterioro que presentan hace que no sepamos si son túmulos de rocas naturales o arquitecturas tan degradadas que ya podemos casi considerarlas como pertenecientes a la propia naturaleza. Sea como fuere, la realidad es que Piranesi las hace arquitectura, y arquitectura bella con su particular mirada, como a los bloques de basalto de la Vía Appia.

En el VOLUMEN IV Piranesi, ya seguro del método analítico-constructivo que viene poniendo en práctica en los grabados de las tres entregas anteriores, da rienda suelta a su capacidad imaginativa y lo convierte en un verdadero sistema proyectual deductivo.

Podríamos decir que el detalle constructivo de los edificios y sobre todo de las obras de ingeniería que estudia para esta última entrega de la serie se convierte, no sólo en el verdadero protagonista de las láminas, sino en el objetivo principal de análisis, lo que le llevará a completar los datos que no puede recabar en el edificio y a magnificarlos como hiciera con las vistas.

La explicación de este desbordamiento del riguroso y estricto levantamiento de la realidad del que había partido, hacia la invención y la desmesura de estas últimas propuestas la intuye clara y poéticamente Marguerite Yourcenar:

Gran número de pintores geniales han sido también arquitectos; muy pocos pensaron únicamente en términos de arquitectura para su obra pintada, dibujada o grabada. Por otra parte, ciertos pintores que han intentado ser al mismo tiempo arqueólogos, como el Ingres de "Stratonice", por ejemplo, no han conseguido más que un resultado postizo y decepcionante. Por el contrario, sus estudios de arquitecto enseñaron a Piranesi a reflexionar muy continuamente en términos de equilibrio y de peso, de mortero y de obra gruesa.

Sus búsquedas de anticuario, por otra parte, lo acostumbraron a reconocer en cada fragmento de antigüedad las singularidades o especificaciones de especie; fueron para él lo que para el pintor de desnudos es la disección de los cadáveres. Parece ser, sobre todo, que la pasión por construir, reprimida en este hombre, que tuvo que limitarse durante toda su vida a las dos dimensiones de una placa de cobre, lo volvió especialmente apto para hallar en el monumento ruinoso el impulso que, en otro tiempo, levantó ese mismo monumento. Casi puede decirse que el material de construcción en las Antigüedades es expresado por él mismo: la imagen de las ruinas no desencadena en Piranesi una amplificación sobre la grandeza y decadencia de los imperios, ni sobre la inestabilidad de los asuntos humanos, sino una meditación sobre la perennidad de las cosas y su lenta usura, sobre la opaca identidad que prosigue en el interior del monumento su larga existencia de piedra. Recíprocamente, la majestad de Roma sobrevive, para él, más en una bóveda rota que en una asociación de ideas con César muerto. El edificio se basta a sí mismo; es a la vez drama y decorado del drama, lugar de un diálogo entre la voluntad humana aún inscrita en esas construcciones, la inerte energía mineral y el irrevocable Tiempo²⁸

Quedémonos con esta frase de la Yourcenar: **“El edificio se basta a sí mismo, es drama y decorado del drama”** y analicemos las dos planchas que dedica al basamento del Mausoleo de Adriano.

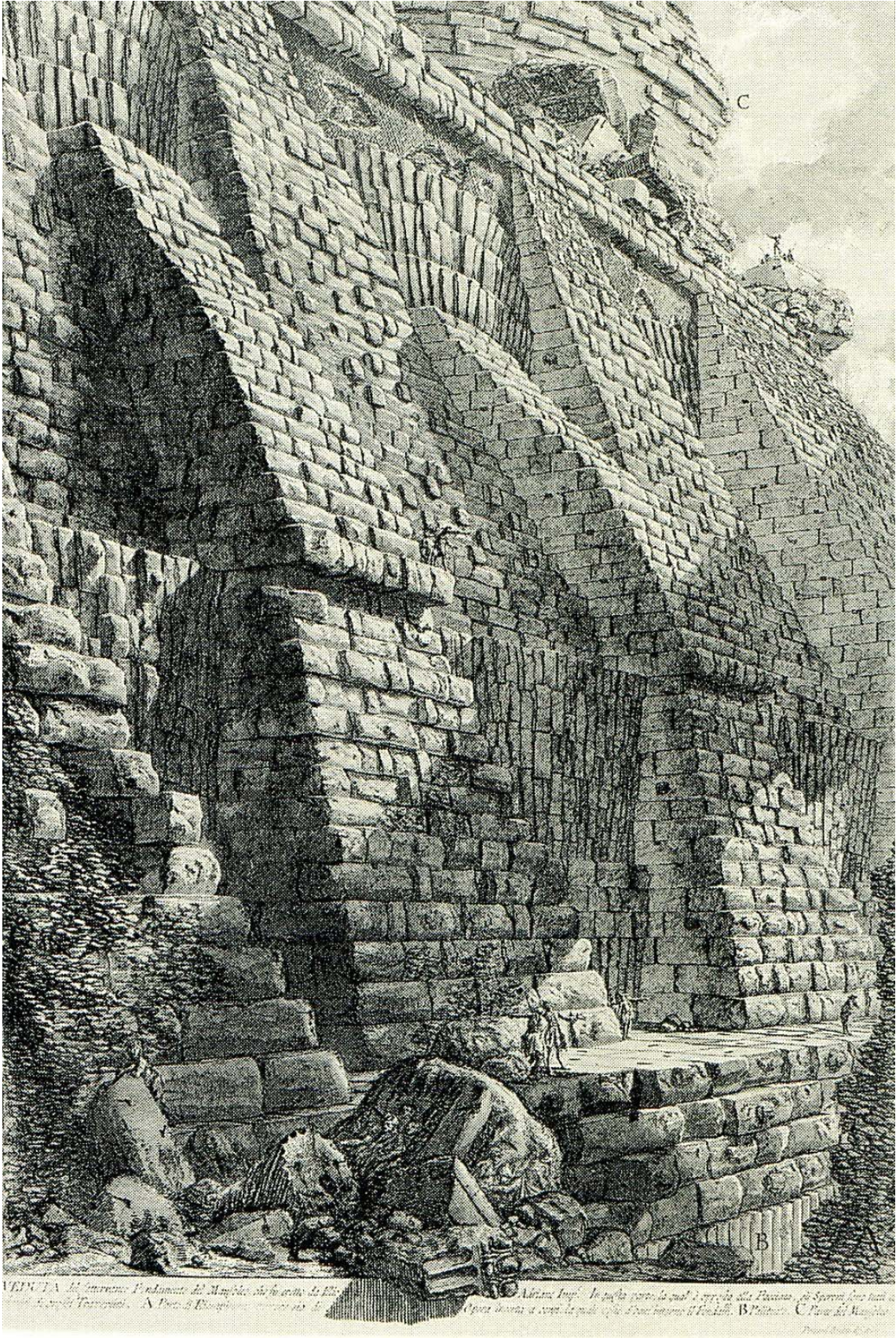
Estas dos planchas aparecen después de una “*Veduta*” pintoresca característica que representa el Mausoleo enmarcado por el puente sobre el Tíber poblado de barcas y de atareados pescadores. A esta vista la acompaña una esquemática planta del Mausoleo y su entorno donde, a juzgar por el diferente grafismo, lo que se quiere resaltar no es el monumento funerario sino el puente y sus tajamares, como corresponde a la temática de este cuarto volumen.

Pareciera que el Mausoleo no es lo más importante, o por lo menos no lo es el túmulo circular, a pesar de ser el único de ese excepcional tamaño que conserva el revestimiento de piedra de la volumetría cilíndrica casi completo. Sin embargo, Piranesi estudia y dibuja sus cimientos, y lo hace con la mentalidad analítica de un ingeniero, pero con las intenciones de un pintor.

En la primera plancha dibuja los contrafuertes y las plataformas de los fundamentos del Mausoleo con una escala y una desproporción que nos abruma. Los personajes que deambulan por su base alcanzan una altura casi igual a la de los ciclópeos sillares que la construyen; y por si esta desmesura megalómana, no fuera suficiente, recorta el dibujo de manera que ni siquiera nos permite ver entero el escenario del crimen.

¡Los cimientos son tan grandes que no caben en la plancha!

²⁸ YOURCENAR, Marguerite. “A beneficio de inventario”



VEDUTA DEL SOTTERRANEO FONDAMENTO DEL MAUSOLEO, CHE FU ERETTO DA ELIO ADRIANO IMP. "ANTICHITÀ VOL. IV". G. B. PIRANESI 1756

En la base del *“terrorífico acantilado azotado por los siglos”*²⁹ que construyen los enormes, aunque elementales y repetitivos sillares ataluzados, yacen los restos de una columna y de un entablamento. Un tambor estriado helicoidal y un trozo gigante de triglifo, destrozados y a los pies de la gran muralla impertérrita ante el paso del tiempo, son los protagonistas, ya muertos, del drama que se representa. El resto de triglifo, incluso, expulsado del dibujo, cuelga inestable de su borde proyectando sombra sobre el texto inferior mientras que el tambor y un trozo de cornisa se mezclan con el resto de los escombros pétreos vencidos por el imponente muro. El escenario de semejante batalla es así mismo descomunal, aterrador, sublime.

De nuevo pareciera que Piranesi escribe con una mano los textos y dibuja con la otra las planchas... y que la una no sabe lo que hace la otra, porque es generalmente lo contrario³⁰.

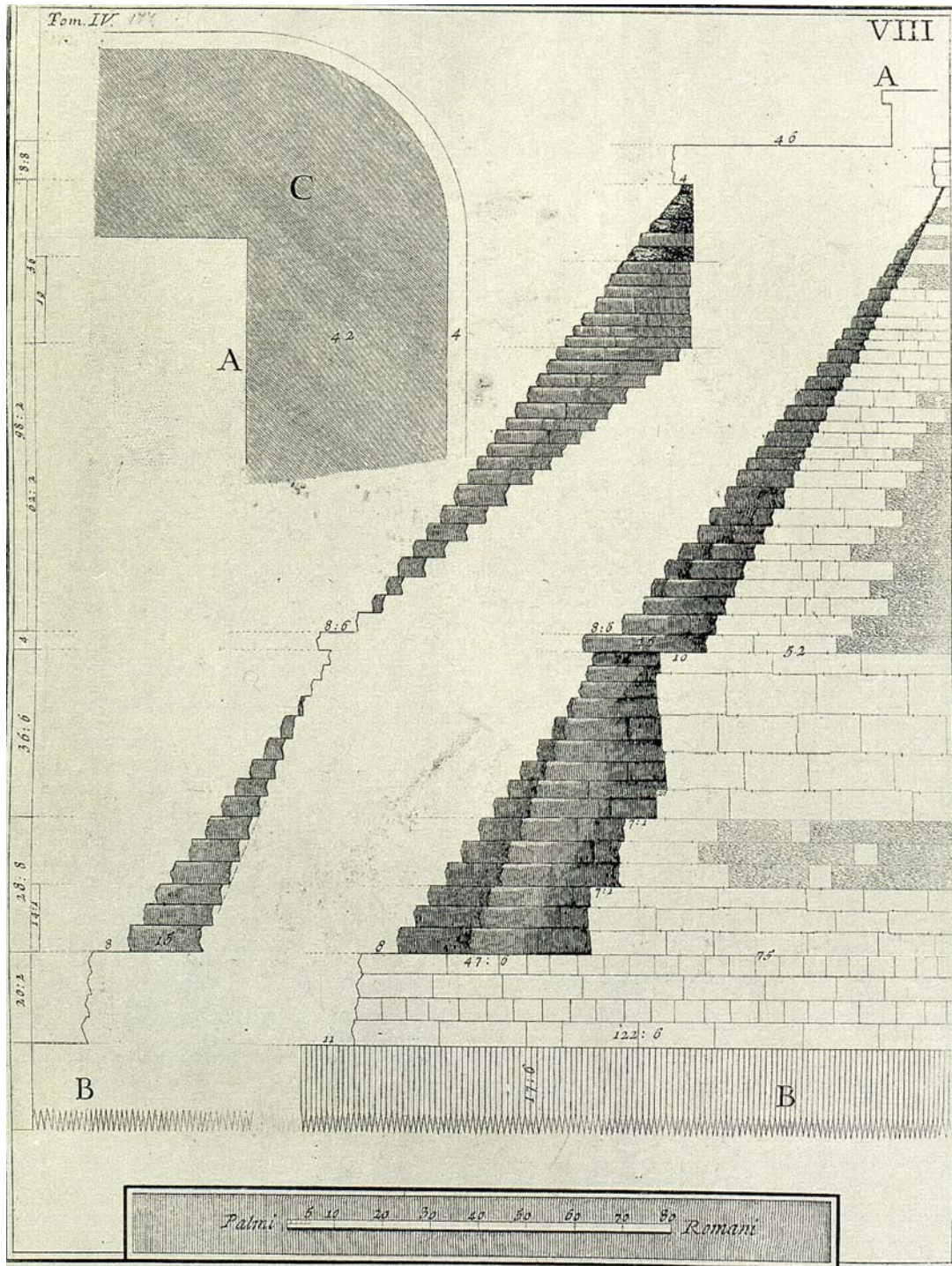
Si comparamos el muro del basamento de la tumba de C. Poblicio del Vol. II con el muro de la cimentación del Túmulo de Adriano, no sólo cambia la importancia del personaje, un simple senador frente a uno de los más grandes emperadores de Roma, y por supuesto la escala del muro; sino, como vemos, también las intenciones y el discurso. Pero merece la pena destacar de nuevo que en ambos casos se trata de desnudos muros de piedra que Piranesi eleva la categoría de arte, aunque impidiéndoles hablar la lengua heredada. El clasicismo balbucea moribundo por los bordes o a los pies de las fábricas de piedra que, sin embargo, hablan entre susurros o gritan atronadoras, en su propio lenguaje, el constructivo.

El aumento de escala es un recurso básico de Piranesi para incrementar la emoción de sus arquitecturas y la magnificencia de sus referentes. El otro gran recurso es la capacidad de inventar, el genio creativo, del que hace gala en sus obras y defiende encarnizadamente en sus textos. En la primera plancha sobre las cimentaciones del Mausoleo de Adriano le hemos visto utilizar, con la habilidad pasmosa que le caracteriza, el truco de la escala. Vemos, así mismo, cómo en la segunda, dedicada a las secciones del muro de contención, recurre a la invención, a la recreación idealizada del detalle constructivo con el objetivo de completar la información que le falta y de paso perfeccionar la realidad histórica.

De nuevo la vocación frustrada de arquitecto se alía con la desbordada capacidad creativa del genio para imponerse a la voluntad cientifista del arqueólogo y forzar la manipulación de la realidad de los restos históricos, retocándola en sus planchas, embelleciéndola. Las secciones de la cimentación del mausoleo se conciben y dibujan como si de un documento técnico se tratara. Se presentan con un grado de abstracción y frialdad similar a la que utilizaría un ingeniero en sus planos. Todo ello, con el fin de darles el suficiente grado de realidad que esconda su carencia de verosimilitud.

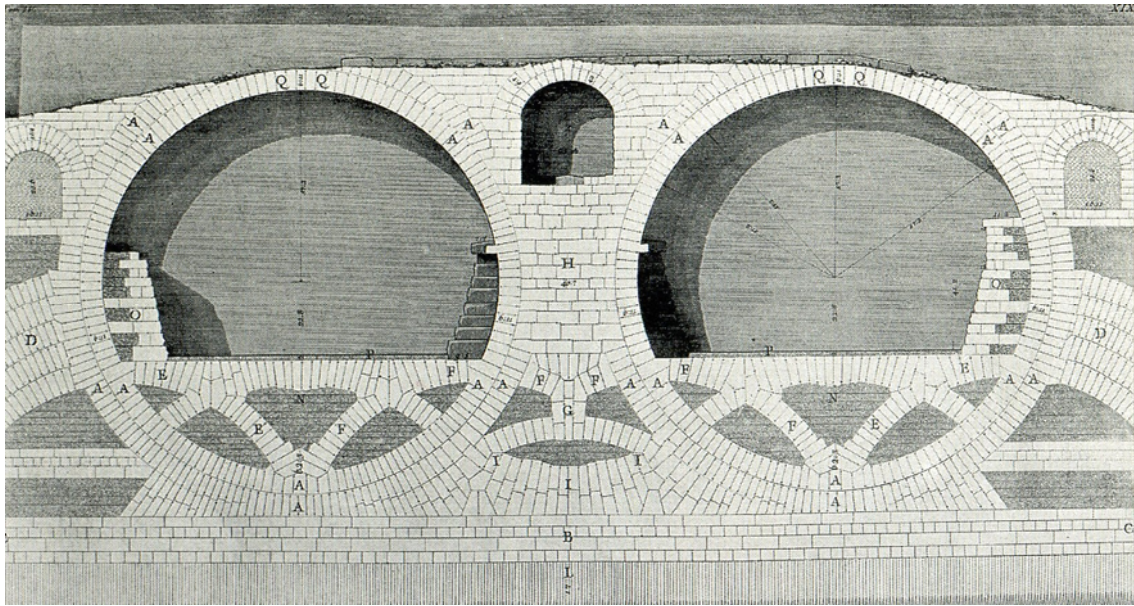
²⁹ YOURCENAR, Marguerite. *“A beneficio de inventario”*

³⁰ La ambigüedad de la postura de Piranesi frente a la decoración, los estilos históricos y la copia de los modelos de la antigüedad; y su cambiante actitud al respecto, ha sido analizada por R. Wittkower en el capítulo *“La doctrina arquitectónica de Piranesi”* de su libro *“Sobre la arquitectura en la edad del humanismo”*



SPACCATO DEGLI SPERONI I QUALI SERVONO DI CONTRAFFORTI AL GRAN FONDAMENTO DEL MAUS. D'ELIO ADRIANO "ANTICHITÀ VOL. IV". G. B. PIRANESI 1756

Se trata de un claro precedente, que por ahora no pasa de la impresión en papel, de las prácticas restauratorias que se pondrán de moda a lo largo del siglo XIX siguiendo las teorías violletianas asociadas al monumento ideal perdido, o pretendido y nunca alcanzado. Piranesi trabaja en esa misma clave, pero sustituyendo la escasa base científica que posee por una capacidad inventiva sin precedentes, como nos demuestra de nuevo en la increíble sección del Ponte Fabrizio de Roma, que también se recoge en este último volumen de las "Antichità".



SPACCATO DEL PONTE FABRIZIO. "ANTICHITÀ VOL. IV". G. B. PIRANESI 1756

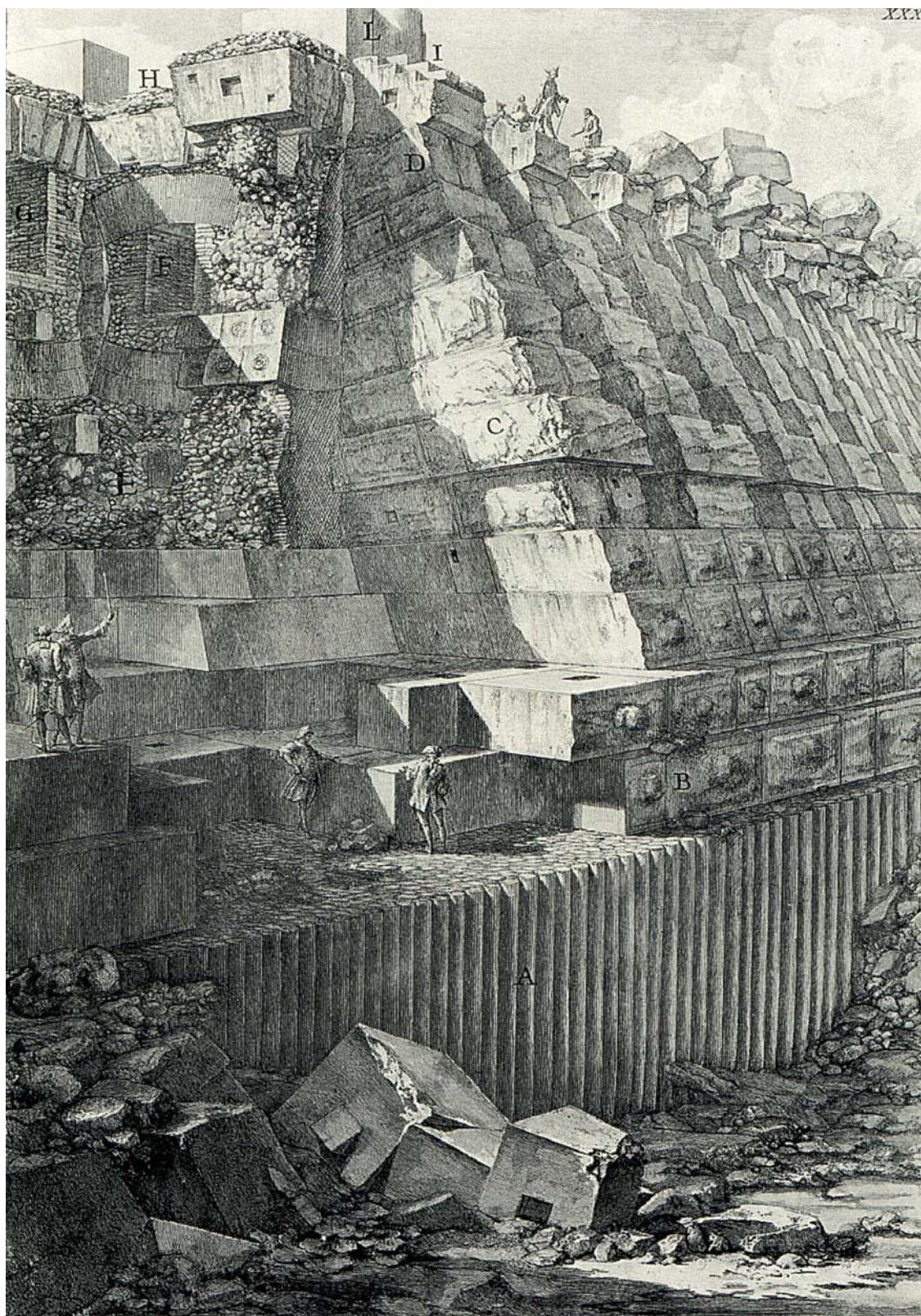
Estudiando detenidamente el despiece que propone Piranesi para las partes del puente ocultas bajo el agua, lo primero que se nos viene a la cabeza es el título del Capricho de Goya "El sueño de la razón produce monstruos" y la explicación al propio título que recoge la edición de 1795 que custodia el Museo del Prado: "La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas".

En nuestro caso quizá convenga adecuar el título *goyesco* para poder explicar mejor el diseño de las cimentaciones del puente y constatar con ellas que "el exceso de razón también produce monstruos". La razón, o un cierto tipo de razón obsesiva y desquiciada es la que mueve la fascinante máquina constructiva que sostiene el "Ponte Fabricio". La implacable y arrolladora lógica de la geométrica llevada más allá del sentido común y una vocación de perfeccionismo por encima de las posibilidades de los materiales y de su sensata articulación, hacen de este diseño una fantasía prodigiosa que, sin embargo, quiere ser creíble.

Lo significativo de esta actitud perfeccionista que Piranesi manifiesta al resolver los detalles constructivos, no es que la solución sea o no verosímil, sino que sienta un precedente, genera un anhelo y una tendencia al virtuosismo que rápidamente será captada y repetida por la cohorte de pensionados de la Academia de Francia que mantenían con su taller romano una tradicional y estrecha relación, por la cercanía de éste con el *Palazzo Mancini*, sede inicial de la Academia. La influencia genérica que la obra de Piranesi tiene inicialmente sobre la arquitectura francesa, y finalmente sobre el resto de Europa, se ha estudiado en profundidad, pero merece la pena destacar que la tradición dibujística y en especial, el desarrollo de las secciones constructivas como auténticas obras pictóricas arranca de la pasión que despiertan en París los grabados de Piranesi.

Serán las "Écoles des Beaux-Arts" a lo largo del siglo siguiente las encargadas de desarrollar en profundidad y llevar hasta su límite de ruptura, a las puertas de la modernidad, todos los avances que Piranesi descubre en sus grabados. El academicismo hace del dibujo arquitectónico y sus estrictas reglas compositivas un arte casi autónomo, a veces esclerotizado por su rigidez compositiva; y en parte ajeno a la propia realidad construida, manteniendo la tradición por la arquitectura dibujada y utópica que también caracterizó a todo el siglo XVIII.

La capacidad de imaginar, de crear y de inventar aplicada al levantamiento y al estudio de la construcción histórica tiene en los cimientos del “*Ponte Fabrizio*” su ejemplo más desarrollado e imaginativo, pero quizá el más sorprendente de todos, por su megalómana escala, sea la recreación de los cimientos del “*Teatro di Marcello*”.



VEDUTA DI UNA PARTE DE' FONDAMENTI DEL TEATRO DI MARCELLO. "ANTICHITÀ VOL. IV". PIRANESI 1756

Los cimientos adquieren a través de la mirada de Piranesi el carácter de épicos, pero en este caso, además de por el tamaño que también es desmesurado como el de los cimientos del Túmulo de Adriano, nos abruma, sobre todo por el sistema constructivo, que sólo parece creíble si es ejecutado por manos de gigantes. La técnica gráfica de presentar la construcción en pleno proceso de montaje, o de desmontaje, nos permite ver su colosal entraña y asombrarnos con el despiece de los enormes sillares, con los ensambles que los traban y con el acabado rústico de las caras que, sin embargo, ya nos resulta familiar.

Nada escapa a su ojo escrutador y a su capacidad analítica y descriptiva: el atado de la imposta superior de apoyo del pórtico del teatro, las diversas canalizaciones de saneamiento, la inclinación de las hiladas de los contrafuertes o la tupida empalizada que sirve de cimiento. Todo está dibujado y todo está referido y explicado en el texto que acompaña el dibujo.

Pero todo está idealizado hasta el extremo de la irrealidad. Piranesi parece partidario de la máxima periodística que sostiene que la verdad no debe estropear una buena historia. Y nos cuenta una buena historia, una historia que está muy por encima de la propia realidad, como lo están sus arquitecturas inventadas de la serie “*Prima Parte*”, pero con la diferencia de que en aquellas fantasías no hay voluntad de engaño y estas tienen la apariencia de documentos arqueológicos, científicos.

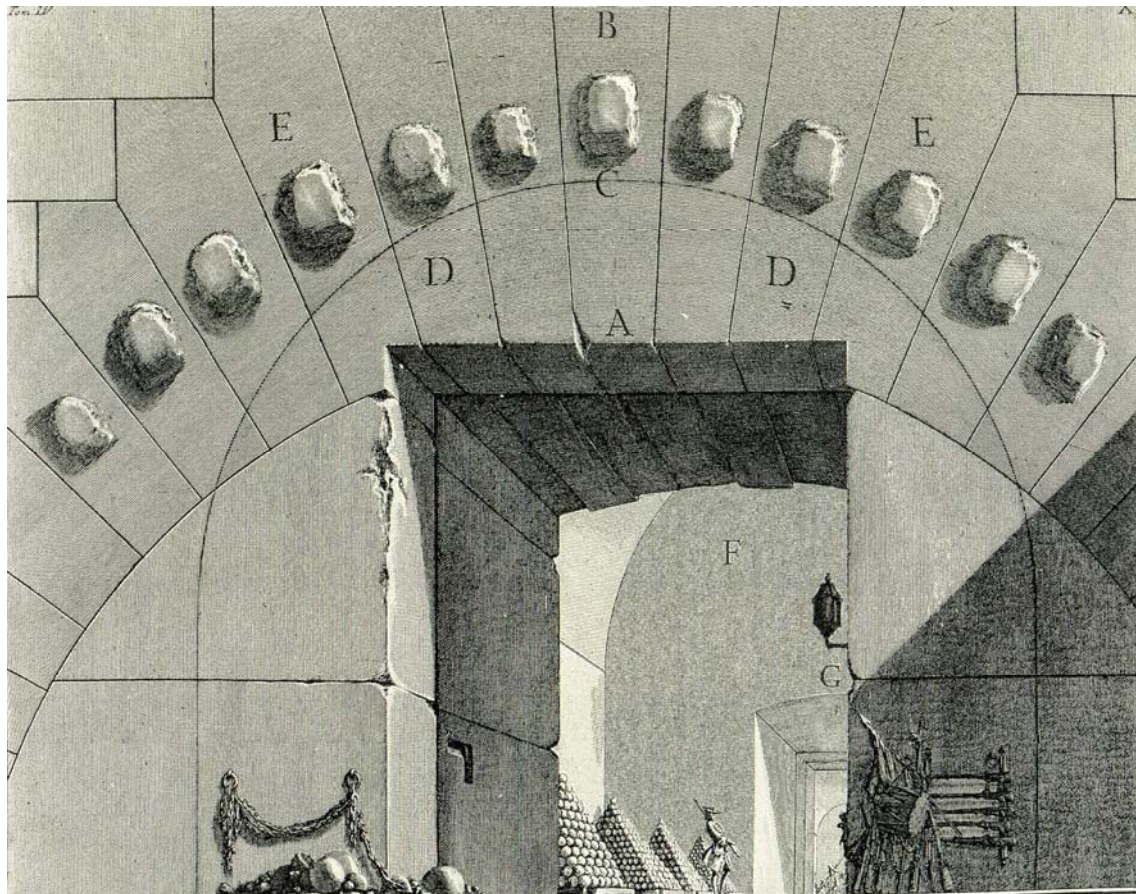
Tampoco es su verosimilitud lo que ahora nos preocupa sino los recursos que emplea para conseguir emocionarnos, transmitirnos una idea concreta de arquitectura y en último término una formalización, un lenguaje. Fijémonos de nuevo en el impresionante “*acantilado de piedra*” que sostendría el teatro y sigamos el despliegue formal de uno de sus contrafuertes. Se trata de una versión rústica de un orden gigante. Presenta un basamento sobre las estacas de madera, un plinto corrido que ya aparece inclinado, una basa, un fuste y un capitel independiente para cada uno de los contrafuertes. Todas las piezas están trabajadas con un acabado rústico de piedra sin tallar, que se dramatiza expresivamente en el contraluz de la arista, e incluso, las piazas de la base mantienen los tetones de montaje que le confieren una apariencia agresiva y un carácter casi defensivo. Aunque el único enemigo a batir sea el propio Tíber que discurre a los pies de la fabulosa muralla.

Concluámos el análisis de las “*Carceri*” con la pregunta de por qué Piranesi no dibujaba exteriores similares a los desnudos y potentes interiores de sus prisiones y vemos, que sí, que se atreve a hacerlo, pero camuflando sus propuestas como levantamientos arqueológicos. La desaparición de muchos de los referentes que dibuja nos impide trazar la línea divisoria entre lo real y lo inventado, pero quizá esta distinción sea hoy irrelevante. Lo que nos parece significativo, sin embargo, es constatar una vez más cómo Piranesi experimenta con el lenguaje y lo manipula para conseguir que responda a los requerimientos lodolianos de la razón y la funcionalidad. La cascada de sillares toscos inclinados pautada por los capiteles de remate y los plintos de apoyo, decorada en su base con las prominencias sin desbistar de los sillares, vuelve a ser una imagen que cumple al pie de la letra los rigoristas criterios del padre Lodoli siendo, además, terroríficamente bella.

Y por si su voluntad no hubiese quedado clara, o la grandiosidad de las propuestas distorsionara el discurso, veamos otra imagen del mismo volumen final de las

“*Antichità Romane*” que no deja lugar a dudas sobre la convicción que manifiesta Piranesi de la capacidad que tiene la construcción de ser la respuesta a las dudas abiertas por C. Perrault que, convertidas en panfletos incendiarios por C. Lodoli o M. A. Laugier, pusieron bajo sospecha de fraude a toda la arquitectura del siglo XVIII. Se trata de una plancha que recoge la vista de una puerta en el interior del Mausoleo de Adriano.

De nuevo se trata de un interior, como en las “*Carceri*”, por lo que el paramento presenta la cara exquisitamente tallada y perfectamente pulida, salvo en las pequeñas prominencias de las dovelas del arco. El despiece de los sillares, tanto en el arco, como en el cegado posterior que conforma la puerta, sustituye eficazmente la ausencia de lenguaje, o diríamos mejor que son el lenguaje. Lenguaje que se acentúa en puntos como las dovelas de los ángulos de la puerta, cortadas en “Z” para responder a su doble compromiso de pertenecer al arco original y a la nueva apertura, o la continuidad de los despieces en los dos muros que se solapan; y que se ponen en evidencia en la proyección de la sección a través del paso.



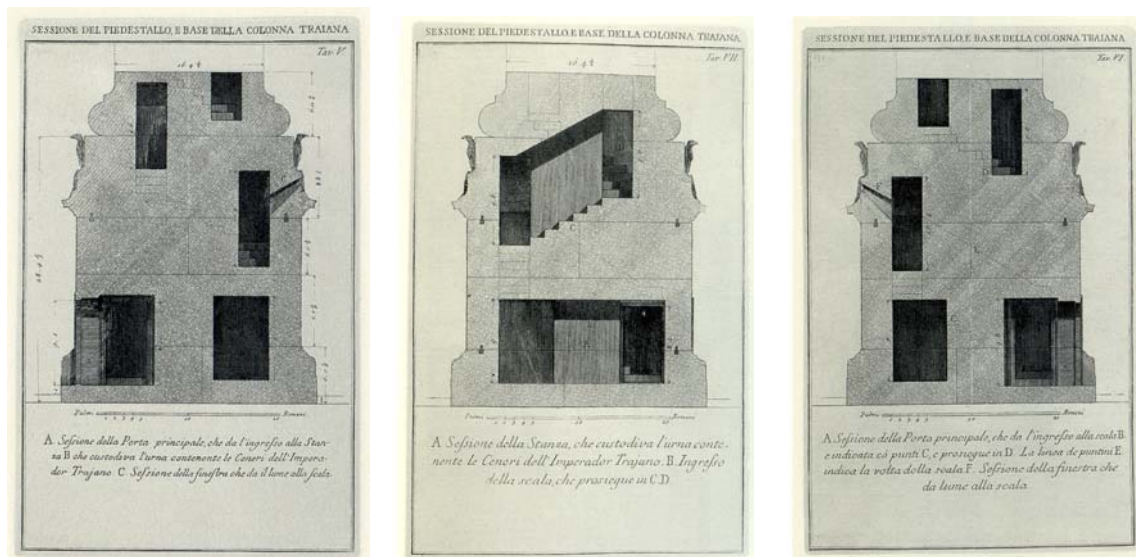
VEDUTA DI UN INGRESSO ALLA STANZA SUPERIORE DENTRO AL MASSO SEPOLCRALE D'ELIO ADRIANO IMP. “ANTICHITÀ ROMANE VOL. IV”. G. B. PIRANESI 1756

El guiño arqueológico de los sillares rotos es casi una cita residual, una costumbre piranesiana, mientras que los tetones de las dovelas adquieren el sospechoso papel de elementos decorativos, pero milagrosamente se salvan, los justifica su función, son necesarios para el montaje, como se explica en el texto de la base de la plancha. Ocurre lo mismo con el trazado del arco de medio punto, que parece un arrepentimiento o una propuesta de ampliación del paso que no se llega a ejecutar, pero cuya funcionalidad justifica también su presencia.

En este caso, el reducido tamaño del paso se hace grandilocuente bajando el punto de vista hasta la rasante del suelo. Otro viejo truco de Piranesi para forzar la sensación de magnificencia de la antigüedad romana que la pequeña puerta no consigue por sí sola. El sorprendente dibujo se convierte, desde esta lectura interesada, en una verdadera declaración de principios rigoristas y en un manifiesto panfletario que pretende demostrar que la antigüedad se regía también por ellos.

El corolario a esta toma de postura lo podemos rastrear finalmente en los dibujos de otra de las arquitecturas más significantes de Roma, la Columna de Trajano cuyas imágenes son especialmente clarificadoras.

La Columna de Trajano que Piranesi veía desde su residencia inicial en el Palacio Venecia es seguramente la obra más significativa, desde el punto de vista escultórico, de la etapa imperial; y este aspecto no pasa desapercibido para nuestro ávido grabador de modelos figurativos. Pero sorprende que además de dibujar el despliegue iconográfico de las cuatro caras del pedestal, la basa y el capitel, con el preciosismo y la habilidad de un experto grabador que lleva en el oficio más de treinta y cinco años, dedique seis planchas a las secciones constructivas.



SEZIONE DEL PIEDESTALLO, E LA BASE DELLA COLONNA TRAJANA. G. B. PIRANESI .1774-1775

Una a la sección general, que incluye también los diferentes cortes en planta, y cinco a las secciones del pedestal. Y que éstas últimas sólo describan la masa ciega en la que se horadan los exiguos huecos de paso que dan acceso a la escalera helicoidal que ocupa el interior del fuste. No hay mucho más que contar y, de hecho, la planta es mucho más didáctica que las secciones a la hora de describirnos el mecanismo de acceso a la escalera y la posición y el tamaño de la cámara de las cenizas imperiales que vemos también en las secciones.

Sin embargo, si miramos con detalle los cortes, advertiremos que en la masa del pedestal está dibujado el despiece de los sillares que lo componen y que éstos son sólo dos únicas piezas por hilada. El pedestal presenta cuatro hiladas y sobre ellas la basa de la columna, es monolítica. El fuste también está construido con tambores monolíticos con el tramo de helicoide tallado en su interior, así como el capitel y la pieza de remate.

Piranesi ya no necesita recurrir a trucos de escala para aumentar la grandeza de la antigüedad. En este caso sólo necesita dibujar el despiece real del pedestal, compuesto de ocho únicos sillares monolíticos de purísimo mármol blanco de tamaño descomunal, para asombrarnos y para que caigamos rendidos a los pies de la insuperable grandeza del pasado romano.

Ahora sí se entiende su celo por describir con detalle la masa del basamento y que dibuje todas las secciones posibles. Visto desde el número de planchas dedicadas a ambos temas, el decorativo y el constructivo, diríamos que le da tanta importancia a la descripción del fastuoso despliegue escultórico de las glorias militares de Trajano como a transmitirnos el asombro del soberbio hito constructivo que supone la elevación de la monumental columna, con menos de treinta gigantes sillares monolíticos, veintinueve, para ser precisos y justos con ella.

El emperador que lleva la frontera de Roma a su límite más extenso bien se merece un monumento de semejantes proporciones e ingenio, que aún hoy nos parece un reto constructivo megalómano. Pero no es el problema de la desmesura, ya visto en otros ejemplos, el que ahora nos preocupa, sino el del uso de un único material en la ejecución de toda la obra y el significado trascendente de la precisión y ajuste de su montaje constructivo.

La columna de Trajano encarna a la perfección el viejo mito idealista de la verdad constructiva, que en este caso va unida a la unidad del material y a la nobleza de éste. No hay juntas, no hay rellenos, sólo mármol. La poética implícita en la construcción se convierte en el catalizador que hace sublime a la arquitectura.

De nuevo descubrimos a un Piranesi pionero y visionario que sabe leer en las obras del pasado los problemas del presente y las soluciones del futuro. Que es capaz de desnudar a la arquitectura del artificio, de la forma, para poner de manifiesto la capacidad de la materia, en este caso del mármol, para transmitirnos la verosimilitud del proceso arquitectónico, y de paso mostrarnos un nuevo lenguaje que se presume verdadero y objetivo porque explicitará de forma irrefutable la poética constructiva a través de la materia, del tamaño y de la precisión del ensamblaje de las piezas, gobernada por las reglas que impone el propio material.

Y de nuevo, la belleza objetiva que teorizara C. Perrault y por la que peleara C. Lodoli con agitación incendiaria, no está lejos de lo que Piranesi nos quiere contar con sus vacías secciones rellenas de mármol. Se adelanta a su época descubriéndonos el concepto de sinceridad constructiva que será uno de los argumentos que capitalizará el debate arquitectónico a lo largo del siglo XIX y fundamentará las respuestas del siglo XX.

Mies van der Rohe, como veremos más adelante, desarrolló teóricamente y llevó a la práctica en sus obras, este mismo concepto; y lo tradujo en aforismos que luego se hicieron lugares comunes del pensamiento moderno:

“La arquitectura empieza donde dos ladrillos son unidos con cuidado”

“Dios está en los detalles”

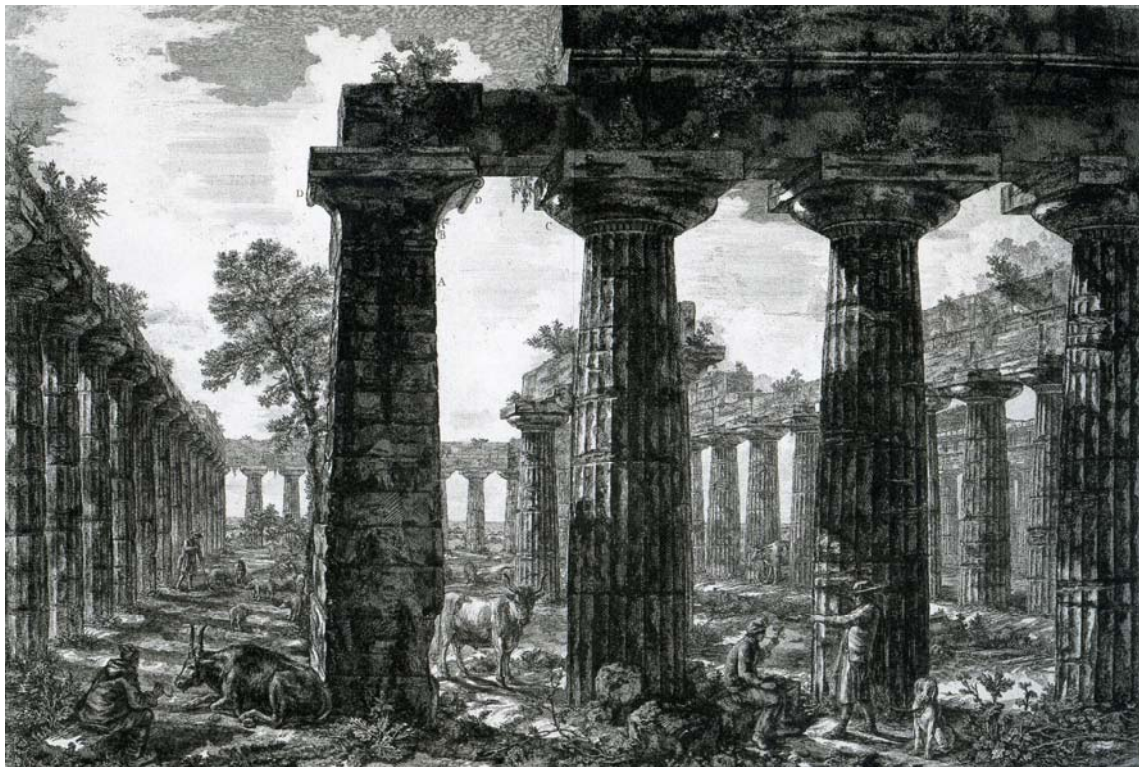
“Menos es más”

Amuletos y conjuros de la modernidad que son perfectamente aplicables a las silenciosas pero reveladoras secciones que Piranesi dedica al pedestal de la Columna de Trajano.

El otro mito, el de la unidad del material, está también presente en la Columna de Trajano, aunque lo asociamos históricamente a la idealizada Atenas, cuyos monumentos imaginamos contruidos en su totalidad con mármol Pentélico. A Piranesi no le hubiera gustado el referente, a pesar de que la arquitectura y en general todo el arte griego basa parte de su reputación precisamente en considerarse puro en el sentido material. El Partenón está todo él construido de mármol como nuestro monumento: sus columnas son macizas, sus dinteles son monolíticos y su estilóbato está formado por gruesos sillares también de mármol, pero Piranesi no lo vio jamás.

El contraste con la pervertida arquitectura romana caracterizada por el uso constante de muros bastardos y rellenos de mortero, por la imitación de mármoles con revocos estucados o por revestir sus paredes de ladrillo con delgados aplacados de piedra y falsos decorativos, no resistía, desde este punto de vista, la confrontación; y esta debilidad era aprovechada por la facción de los filogriegos para atacar las posturas de Piranesi.

Parece que la visita a Paestum en 1777, un año antes de su muerte, hizo tambalearse sus más firmes convicciones en relación al arte de los griegos, y es posible que influyera en ello la visión en directo de la megalomanía constructiva de sus templos, levantada únicamente con enormes sillares piedra. La profunda impresión que le producen estos monumentos queda reflejada en los serenos y majestuosos dibujos que realiza de las arcaicas ruinas.



AUTRE VUE DE LA FAÇADE DU PRONAOS, DESSINÉ ET DÉCRIT DANS LA PLANCHE V. "PAESTUM". G. B. PIRANESI. 1778

Reconocemos, en este sentido, un cambio en la manera de dibujarlas que diferencia estos grabados de los dedicados al mundo romano. Las representa como ruinas puras, compuestas de sillares limpios, donde la vegetación y los lugareños que las pueblan son residuales, anecdóticos y están como por costumbre, no forman una unidad inseparable

con los restos arquitectónicos como pasara en las “*Vedute*” de monumentos de Roma. La dignidad con la que dibuja las alineaciones de columnas refleja un respeto y una veneración especial que no necesita de trucos de cambios de escala o puntos de vista forzados, ni siquiera de una ambientación pintorescamente forzada y sensible al gusto romántico.

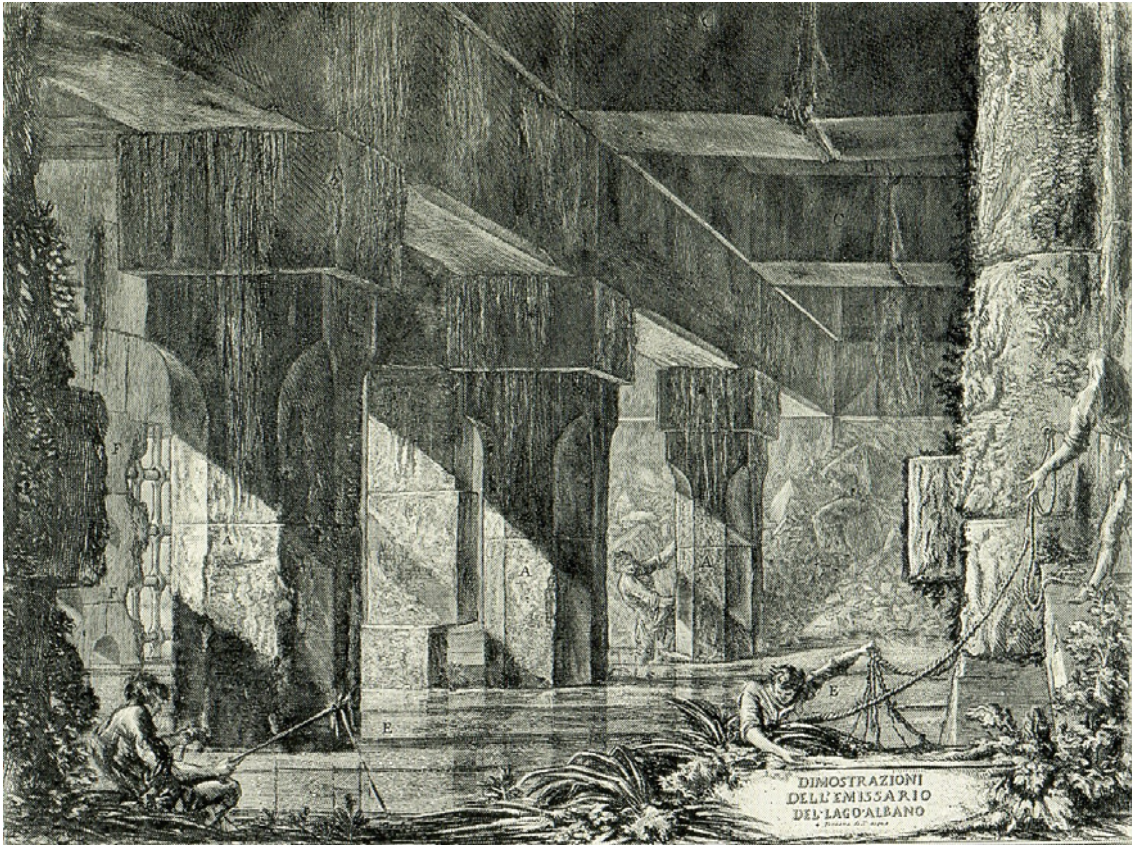
Desde este apreciable cambio del punto de vista, no parece casualidad que el levantamiento de la Columna de Trajano lo realizara sólo un par de años antes que la visita a Paestum, lo que puede haber influido en su sobrevenida apreciación la arquitectura griega. Esta influencia la podemos rastrear en la rotundidad con la que aparecen dibujadas las arquitecturas de Paestum, la solidez y masividad de sus columnas, la ausencia de decoración apenas reducida a las estrías de los fustes; y la voluntad de expresar la materialidad del monumento como garantía de su verdad como arquitectura.

El mito marmóreo de la unidad del material, como recuperación de la divinidad perdida de la arquitectura, al que vemos que Piranesi sucumbe también al final de sus días, renace en este momento, pero se desarrollará fundamentalmente en el siglo XIX vinculado a las arquitecturas neogriegas del Clasicismo Romántico que representan F. Gilly o K. F. Schinkel. Será rastreable también en el resurgimiento del neogótico y la puesta en valor de las arquitecturas de piedra y vidrio, con la novedosa variante metálica que pugnará por sustituir al eterno material pétreo, a lo largo de todo el siglo.

Sin embargo será en los primeros años del siglo XX cuando materia e ideología se aúnen para cristalizar, o fraguar en su caso, una renovación del mito medievalista de la catedral en las diamantinas o rocosas creaciones expresionistas, que el neorrealismo de postguerra acomodará y ajustará después al aséptico rascacielos sustituyendo, de paso, a Dios por el Poder Económico.

Como si de un Guadiana se tratase, el mito de la unidad del material resurge de nuevo en nuestros días a través del minimalismo y las arquitecturas epidérmicas, tendencias que apoyadas en el desarrollo tecnológico y basadas fundamentalmente en principios constructivos, alcanzan cotas de esencialidad, nihilismo formal y escala tan abrumadoras como la mítica Columna de Trajano.

Al finalizar el análisis de las “*Carceri*”, con el raro ejemplar de la “*Scuola*” como colofón, dábamos por cerrado el ciclo experimental de Piranesi con los espacios desnudos y el lenguaje constructivo, aunque ha quedado claro que el tema no es abandonado, sino que late como una constante en toda la producción posterior. Uno de los ecos que nos llega desde el pasado es el misterioso espacio del “*Emissario del Lago Albano*” donde podemos resumir casi todas las características ya comentadas a lo largo de este capítulo dedicado a Piranesi.



DIMOSTRAZIONI DELL'EMISSARIO DEL LAGO ALBANO. G. B. PIRANESI. 1762

Se trata de un espacio sencillo desnudo, ingenieril, donde la lógica constructiva y estructural se impone a la propia forma y ésta se percibe como el resultado de sus condiciones. Los soportes se achaflanán para facilitar el paso del agua, pero mantienen su sección cuadrada en cabeza para recibir los prismáticos dados-ménsula. Sobre ellos corren las potentes vigas de sección rectangular que apean las vigas secundarias del techo dispuestas en la dirección contraria.

El carácter masivo y ciclópeo es el adecuado para una obra que tiene que aguantar las embestidas constantes del agua y que tiene que durar...eternamente. Y los matices de la forma, las debilidades de la decoración que se limitan al achaflanado de las aristas, se justifican por el mismo motivo, la durabilidad.

Si no supiéramos que el material es piedra, podríamos imaginar que se trata de estructuras modernas de hormigón y si no supiéramos tampoco que es una obra de romanos, llegaríamos pensar que podría estar ejecutada por Auguste Perret, Tony Garnier, Hendrik Petrus Berlage o quizá Peter Behrens; y que, del mismo modo que responde a los rigurosos presupuestos lodolianos, respondería perfectamente a los principios de la modernidad que ellos establecieron a finales del siglo XIX. ¿Serán los mismos?

¡Que lejos quedan del Lago Albano las fantasías arquitectónicas con las que Piranesi contestara a M. Mariette y que distantes los diseños de la “*Diverse maniere d’adornare i camini*”!

CAPÍTULO V

CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

V.1 RACIONALIDAD *VERSUS* REPRESENTACIÓN

V.2 GEOMETRÍA Y CONSTRUCCIÓN CORROEN EL ORDEN CLÁSICO

V.3 LA CIUDAD IDEAL DE CHAUX COMO TEORÍA DEL LENGUAJE DE LA MODERNIDAD

V.1 RACIONALIDAD *VERSUS* REPRESENTACIÓN

Hemos analizado en los epígrafes anteriores algunas de las respuestas que el siglo XVIII da a la gran pregunta formulada a finales del siglo anterior por C. Perrault y las reacciones a la gran duda que supone la *“Querelle”*. La batalla dialéctica puso de manifiesto que el “traje del emperador”, con el que iniciábamos el estudio, pudiera no estar tejido con los mejores hilos, que aunque brillaran mucho, quizá no eran de oro, y que incluso era posible que ni siquiera el traje existiera en realidad; descubriéndonos con horror que el emperador estaba desnudo en medio de la calle.

Nos cuenta Andersen que el monarca, aunque intuía que el niño que puso en evidencia su desnudez, y con él ya todo el pueblo, tenía razón, era mejor no escucharlo y aguantar hasta el final del desfile. Por eso *“siguió más altivo que antes; y los ayudas de cámara continuaron sosteniendo la inexistente cola”*. Actitud que, salvando las licencias de la metáfora narrativa, identificaría perfectamente posturas como la de E. L. Boullée al elevar el tiro apelando a la concepción artística de la arquitectura y a su poética implícita, para justificar el mantenimiento a ultranza del lenguaje clasicista puesto en entredicho. Esta indolente postura sería incluso achacable a casi toda la producción arquitectónica del siglo XIX.

Otras actitudes no fueron tan orgullosas y asumieron que el problema del traje del emperador era una cuestión de moda y pusieron a su disposición todo el ropero de la historia, e incluso le permitieron intercambiar y mezclar arbitrariamente todas las prendas del variopinto fondo de armario, hasta llegar al ridículo, de pura extravagancia en el vestir. Hasta este extremo pudiera llegar el problema, de tener a J. J. Lequeu como asesor de la imagen pública del monarca.

Los más ortodoxos y puristas plantearon la posibilidad de que la solución al problema no estuviera en la hechura, sino en el tejido, pero los rudimentarios telares, de tecnología todavía muy precaria, no permitían por ahora alternativas reales en esta dirección, aunque ya quedara, de alguna manera, apuntada por visionarios como G. B. Piranesi. Más tarde, esta idea la abordará en toda su crudeza G. Semper con su teoría del tejido arquitectónico, y la teorizará finalmente H. P. Berlage, abriendo paso a su puesta en práctica a través de las obras de los maestros de la modernidad. Todo ello siguiendo, sin asumirlos, los principios que ya estableciera Vitruvio cuando determina uno de los posibles orígenes de la arquitectura en su tratado:

“... comenzaron ... algunos a hacer, imitando los nidos de las golondrinas con barro y ramas, recintos donde poder guarecerse”¹

El problema no se resolvió, por tanto, en este siglo sino que pasó al siguiente, si bien, hubo un último intento desesperado por salvar el traje del emperador, el sistema clasicista, haciéndolo evolucionar desde su propio lenguaje, desde sus propias reglas. El encargado de ello, Claude-Nicolas Ledoux, es quizá el arquitecto más significativo de todo el siglo, el más clarividente y el más visionario; el que sienta las bases de la nueva arquitectura y plantea las líneas de trabajo que se desarrollarán a partir del cambio de

¹ VITRUVIO POLIÓN, Marco. *“Los diez libros de arquitectura”* Traducción de Agustín Blázquez. LIBRO SEGUNDO. Capítulo II. Pag. 36

siglo². Él no pudo desarrollarlas por su vinculación política al Antiguo Régimen, que la Revolución no le perdonó, encarcelándolo durante diez y ocho largos meses y condenándolo al ostracismo los últimos años de su vida. Años que dedicó al pensamiento teórico y a la publicación de sus obras y proyectos.

Alumno con E. L. Boullée y CH. de Wailly del gran maestro J. F. Blondel, Ledoux se inició en el lenguaje del “*Âge classique*” francesa, pero supo hacer evolucionar el estilo hasta extremos de modernidad y purismo no conocidos hasta el momento, sin manifestar la ruptura con los viejos sistemas de la representación de la arquitectura³. En sus obras, como en las de ningún otro, la autonomía de los volúmenes geoméricamente puros y autónomos, en el sentido que Kaufmann le da a este término, se lleva hasta límites de ensimismamiento casi autista, que sólo E. L. Boullée había alcanzado.

Pero su creencia en la geometría va mucho más allá y supera incluso los presupuestos teóricos dictados y llevados a la práctica por E. L. Boullée. Los volúmenes puros para Ledoux no son bellos sólo porque nuestros sentidos los perciben claramente, frente a lo que ocurre con el resto de la informe naturaleza, sino porque representan la expresión racional de esa misma naturaleza y por tanto la justificación última de la arquitectura como su más fiel imitadora. Diríamos que Ledoux desarrolla los principios inspirados en “*L’essai*” hasta sus últimas consecuencias y además de aplicar la geometría a la purificación de los volúmenes y a la claridad compositiva general, la aplica también al lenguaje del detalle.

En este sentido, el estilo clasicista sufre con él un proceso de resignificación que pretende, además de simplificar y esencializar sus formas, trasladar la geometría, como razón última, a la esencia del lenguaje clásico, a los órdenes. Es su personal y desesperada apuesta por intentar mantener y revalorizar las contestadas formas de la tradición heredada.

² En este contexto, la proposición de D’Alembert parece paradójica: la arquitectura, arte de embellecer la necesidad, no es finalmente más que una **máscara**, se basa en un principio falso, si no inmoral. La cuestión fue objeto de un amplio debate. Algunos años más tarde, Pierre Patte respondió directamente a D’Alembert adelantando como solución la **distribución**, es decir, la adaptación funcional; otros, como el abate Laugier, volvieron a las fuentes de la arquitectura, considerada en su integridad estructural; otros, en fin, trataron de promover un lenguaje de formas que actuaran como expresiones inequívocas del **carácter**. En cuanto a Ledoux, su nostalgia de un lenguaje primitivo le llevó a aceptar las críticas de Rousseau; así, trató, por un lado, de borrar la distinción entre cabañas y palacios –haciendo acceder a las primeras a la nobleza de la arquitectura- y, por otro, de inventar un lenguaje de los caracteres, en busca de la “verdad en arquitectura”.

VIDLER, Anthony. “Ledoux”

Pag. 17

³ Si la filiación ideológica de Ledoux parece clara y fácilmente descifrable en el texto alusivo y anfibiológico de su libro, “*L’Architecture*”, menos fácil parece analizar la idiosincrasia particular que marca sus proyectos y sus realizaciones. Desde los comienzos de su carrera, sus proyectos parecen fundirse difícilmente en el “gusto” de la época; paralelamente, su contemporáneos reaccionan a medias, entre impactados y admirados por su espíritu personal. Por lo demás, cuando se trata de clasificar, los historiadores del arte continúan planteándose el mismo tipo de problema. Así, se alejó, con sus contemporáneos, de los excesos vegetales del rococó, su versión particular del “retorno al antiguo” (que señalan todos los historiadores desde Hautecoeur a Gallet) prescindió de los juegos eclécticos de los piranesianos como Legeay, Boullée y De Wailly, así como del historicismo triunfante de los arqueólogos que seguían a David Leroy. De la misma manera, su palladianismo, como el de Brongniart, Belanger y Chalgrin, venía directamente de Inglaterra, pero su permeabilidad a los motivos y a las formas del barroco inglés (Inigo Jones, Wren, Vanbrugh y Hawkswoor) no se veía acompañado por apego alguno al manierismo veneciano.

VIDLER, Anthony. “Ledoux”

Pag. 7

El proceso histórico de creación de las formas clásicas, de la apariencia final de los órdenes, parte de aplicar formas orgánicas de la naturaleza para resolver problemas funcionales: la ménsula que todo soporte requiere para el reparto de cargas y que da origen al capitel empieza siendo una flor abierta, unas hojas de palma o un rodete que amplía la base de apoyo de las vigas. Con el paso del tiempo se depura y geometriza para poder seriarla y repetirla, generándose todo un sistema formal cuyo origen es la copia de elementos naturales, pero que termina dominado por unas reglas de composición que relacionan el tamaño y las formas de todos los componentes. Se configura un sistema completo que se transmite de generación en generación y adquiere con el tiempo la garantía del éxito.

La costumbre en su uso genera veneración y sacralidad, lo que hace que su sentido originario, tanto funcional como formal se pierda con el tiempo y sea sustituido por el mito. Finalmente el sistema se hace autónomo, abstracto y ya sólo se justifica por la tradición, por la costumbre. Por sí mismo en suma.

Esta lectura simplificada y superficial basada sólo en la apariencia formal de los órdenes no excluye, sino que complementa, su sentido trascendente como sistema de interpretación aristotélica de la realidad, que está en la base de su trascendencia y perdurabilidad en el tiempo. Tzonis desarrolla a fondo este tema en el que no incidiremos⁴.

El siglo de las luces no reniega en principio de esa tradición pero busca resignificarla desde sus orígenes, es decir desde su razón de ser, que tiene que ver con su función; y desde la geometría que es le único camino que nos permite simplificar la naturaleza para hacerla comprensible y por tanto transmisible. Se trataría en último término de recuperar su sentido aristotélico de interpretación de la realidad.

Ledoux es consciente como ningún otro arquitecto de su siglo de este cometido que, aunque se aborda colectivamente, sólo en algunos casos como el que representa su obra construida y dibujada, tiene avances significativos.

Veámoslo.

El hecho de que el clasicismo en Francia adoptara casi desde sus inicios un lenguaje específico y propio, bastante depurado y por ello alejado de los extremismos del barroco del resto de Europa, hace que su transición al neoclasicismo se realice sin rupturas y planeando una evidente continuidad formal. La decoración rococó que se inicia en el reinado del Rey Sol y que caracterizó la etapa Luis XV es lentamente sustituida por una decoración más sencilla e inspirada en los modelos decorativos grecorromanos puestos de moda a mediados del siglo XVIII sin que el armazón compositivo varíe en lo esencial.

En esta suave transición de la apariencia formal de la arquitectura entre la rocalla y la guirnalda clásica, se cuelan los modelos estructurales góticos que hacen posible los

⁴ El "todo", según Aristóteles, es "tripartito": tiene "un principio, un intermedio y un final". Tiene también "una disposición ordenada de las partes". Estos dos imperativos generales constituyen lo que se denomina **taxis**. Las "figuras rítmicas", "la armonía y el ritmo", los "metros", considerados como "moléculas del ritmo" y "la magnitud y el orden", son también nociones que caen bajo la idea de **taxis** de acuerdo con Aristóteles. La **taxis** es lo que marca la discontinuidad entre el objeto artístico y su entorno. La fórmula tripartita subraya la frontera entre la obra y el mundo, y lo mismo hacen el ritmo, la armonía y el metro, la extraordinariamente rigurosa organización interna y la interrelación de las partes constituyentes de la obra.

TZONIS, Alexander, LEFAIVRE, Liane y BILODEAU, Denis. "El clasicismo en arquitectura. La poética del orden" Pag.14

atrevidos sistemas arquitrabados que la caracterizan y la consecuente renovación del papel portante de las columnas. El *Pantheon* de Soufflot representa, como ninguna otra obra, esta batalla entre la técnica y el estilo que facilita la justificación funcional de los órdenes, siempre que sean exentos y por tanto necesarios, y los libra de caer, como las pilastras, en el desacreditado saco de las decoraciones superfluas.

En este marco en continua transición y reformulación, no sólo del lenguaje de la arquitectura, sino de la técnica constructiva y estructural, e incluso de los programas funcionales que se construyen, y sobre todo que se sueñan, se inscribe la trayectoria de Ledoux, que participa con voluntad de protagonismo de todas las novedades. Y lo hace sin radicalismos partidistas ni alocadas excentricidades, de modo que toda su obra está a caballo entre la continuidad con el pasado arquitectónico, puesto al servicio de su selecta y conservadora clientela aristocrática, y las propuestas más revolucionarias vinculadas a la incipiente arquitectura industrial y agraria, más condicionada por motivos funcionales y económicos.

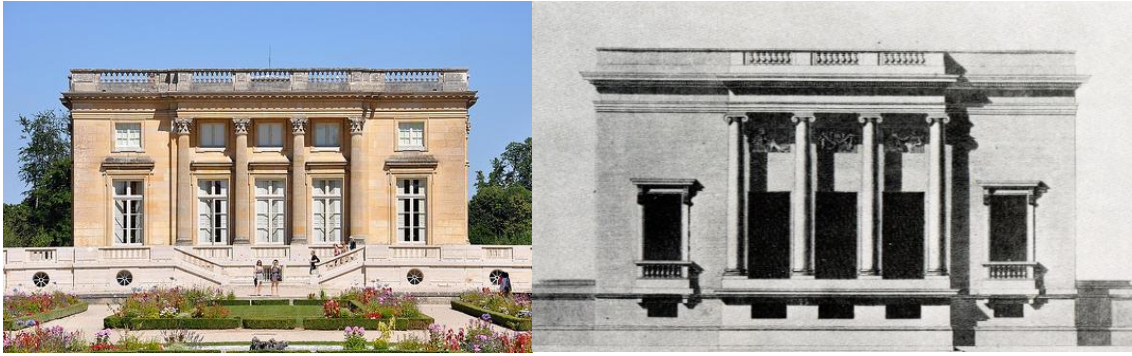
Del mismo modo sus proyectos fluctúan, desde el punto de vista programático, entre las residencias privadas realizadas en los modernos crecimientos urbanos de París o proyectadas utópicamente en el medio rural; y las instituciones de la nueva sociedad burguesa: teatros, palacios de justicia, mercados, cárceles o los edificios con programas de regeneración social adecuados a los nuevos requerimientos de la revolución como el "*Pacifière*", el "*Panareteon*" o el "*Oikema*".

Esta dicotomía que caracteriza la obra de Ledoux también la podemos establecer en relación a su cronología. La revolución que se inicia en 1789 será el punto de inflexión que determina las dos partes en que se desarrolla su producción, o dicho más exactamente, donde prácticamente se acaba su obra construida y comienza su obra teórica y visionaria. Los dos tomos de su tratado de arquitectura reflejan también estas dualidades con algunas excepciones.

El primer volumen, que recoge el texto y lo ilustra con las arquitecturas, reales y soñadas, vinculadas a las Salinas de Chaux y con el teatro de Besançon, se publica en 1804, apenas un par de años antes de la muerte de Ledoux que acontece en 1806; mientras que el segundo, que se dedica sobre todo a la obra construida antes de la revolución: las viviendas para la nobleza y el anillo de fieltos de París, verá la luz mucho más tarde, en 1847.

Ledoux inicia su trabajo como arquitecto a principios de la década de los sesenta después de cinco años en "*L'Ecole des Arts*" de J. F. Blondel⁵ y teniendo como referente la obra de Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), que está en el momento álgido de su carrera. Es el arquitecto de moda en la corte y a construido ya "*Le Petit Trianon*"(1762), una obra especialmente representativa del cambio estilístico que se opera en Francia a mitad de siglo y donde ya plantea una apuesta claramente neoclásica adaptada a los requerimientos de sobriedad y sencillez que el maestro J. F. Blondel reclamara en sus enseñanzas. Esta influencia marcará las primeras obras de Ledoux y le hará convertirse rápidamente, a pesar de sus humildes orígenes, en un arquitecto de fama entre la aristocracia que veinte años después guillotinará la revolución.

⁵ De todos los alumnos de éste último, fue Ledoux quien menos influencias suyas experimentó y quizá de modo más rápido y resolutivo se apartó de los caminos y de los objetivos del clasicismo francés.
.KAUFMANN, Emil. "*De Ledoux a Le Corbusier*" Pag. 22



PETIT TRIANON. ANGE-JACQUES GABRIEL. 1762-68
 PABELLÓN DE LOUVECIENNES. C. N. LEDOUX. 1773

Su brillante trayectoria como arquitecto de éxito se abre con una pequeña obra de decoración, El café Militar (*Café Godeau*) 1762, donde rompe con la tradición de las decoraciones de interiores a la moda, al sustituir las recurrentes pilastras por hatillos de picas envueltos por entorchados de laurel y coronados por los cascos de los militares. Estos falsos órdenes pautan los plafones decorativos y se alternan con grandes espejos que multiplican las perspectivas hasta el infinito, como era habitual en los mejores salones de los palacios y de las viviendas privadas desde el siglo anterior.



CAFÉ GODEAU (CAFÉ MILITAR). RUE SAINT HONORÉ, PARÍS. C. N. LEDOUX. 1762
 Destruído en 1850. Reconstrucción de la sala realizada con los plafones originales en el museo Carnavalet de París.

Dos de las constantes que definirán toda la trayectoria de Ledoux ya están presentes en esta primera intervención. Por un lado, el lenguaje puesto al servicio de la significación de la obra, que tiene que ver con el concepto de “carácter” y en último término con la vocación “parlante” de la arquitectura, llevada por Ledoux hasta sus últimas consecuencias, como veremos más adelante. Y por otro, la simplificación geométrica que en este caso remite a una sencilla cuadrícula que articula los motivos decorativos de inspiración militar romana. Geometría y carácter podríamos decir que son los dos argumentos principales de la obra de Ledoux, y son los que vamos a intentar desentrañar en este capítulo.

Comenzaremos por la geometría ya que se trata del argumento principal y la palanca que mueve el cambio entre el tardobarroco y la modernidad. La simplificación y esencialización geométrica se convierte, ya lo vimos al analizar la obra de E. L. Boullée, en una necesidad no sólo teórica sin práctica, impuesta por la economía y por la racionalidad. La purificación de los volúmenes, justificada desde “*L’Essai*” por su capacidad de transmitirnos belleza, domina las nuevas composiciones que proyectan elementales prismas, cilindros, esferas o conos y empaquetan en ellos los complejos programas funcionales⁶.

Es sorprendente que esta voluntad de simplificación en la formalización externa, que termina siendo como un asfixiante corsé, se desarrolle al mismo tiempo que el incipiente compromiso funcional respecto a la distribución, exigido por M. A. Laugier y enseñado por J. F. Blondel, que critica los rígidos arquetipos de simetrías estrictas y de dudosa respuesta a las necesidades del uso, que caracterizó al barroco. El lento pero imparable ajuste de las distribuciones a la funcionalidad, que dibuja por primera vez, compartimentaciones flexibles y articulaciones interiores complejas y no regidas por reglas compositivas fijas sino por la conveniencia, por la “*bienséance*”, se estrella todavía con un perímetro predeterminado que le impide completar su libre expansión. Habrá que esperar, también en esto, al siglo siguiente para que desde el otro lado del Canal de la Mancha una vez más, se rompa la férrea envolvente arquitectónica y, forma y contenido, recuperen la deseada unidad, de modo que la apariencia externa de la arquitectura responda a sus necesidades internas.

Pero, por ahora, la batalla se libra en el exterior donde el ataque pretende demoler el complejo y desgastado organismo barroco. El viejo modelo se caracteriza por la articulación de elementos fuertemente jerarquizados de modo que las diferentes partes que lo componen se subordinan al todo, generando una unidad frecuentemente focalizada mediante una composición piramidal. La vocación universalista de estas composiciones, cuyos ejes extendidos por el territorio subordinan el mundo a su centralidad y constituyen en sí mismas un microcosmos completo, salta por los aires y

⁶ Kaufmann interpreta toda la exacerbada geometría que encontramos en los arquitectos de fines del siglo XVIII como expresión de la voluntad de ruptura, del deseo de convertir en ciencia precisa, por no decir exacta, la arquitectura; pero es difícil no ver cargadas de contenido simbólico las figuras geométricas elementales, lo volúmenes primarios de que se valen los arquitectos revolucionarios. (...) La cita que Kaufmann hace de la contundente expresión del arquitecto Dufourny ante la Convención de 1793 es bien oportuna: “**la arquitectura debe regenerarse desde la geometría**”. La arquitectura revolucionaria dejará así abierto un filón de investigación para la teoría de la arquitectura que será explotado a lo largo de todo el siglo XIX, y con más intensidad todavía al comenzar el XX, por las vanguardias que dieron lugar al movimiento moderno.

MONEO, Rafael. Prólogo a la edición española de “*La Arquitectura de la Ilustración*” Emil Kaufmann
Pag. XXIII

sus piezas, ya libres buscan nuevos modelos compositivos que garanticen su autonomía individual. Nace de este modo la composición en base a pabellones que caracteriza la arquitectura de toda la mitad final del siglo y que ya no responde a criterios pintorescos regidos por las reglas de la perspectiva, como ocurriera con el palacio barroco.

Este proceso no es más que un reflejo, en paralelo, de la demolición del antiguo régimen y su omnímodo y centralizado poder absolutista; y su sustitución por un poder fragmentado, repartido y dominado por una plural burguesía emergente. La habitación oval del Rey Sol en Versalles como foco y centro del mundo, es sustituida también por el hemicírculo del parlamento y por la herradura del teatro, cuyo centro está vacío, es de todos. El ojo a través del que Ledoux dibuja el interior del teatro de Besançon es una buena metáfora de este trasvase de la centralidad política, social y arquitectónica.

Desde el punto de vista programático, los grandes complejos arquitectónicos barrocos vinculados al poder, que tardaban generaciones en levantarse, son sustituidos por las instituciones colectivas; y sobre todo por las viviendas privadas que adquieren, por primera vez, un papel significativo en el proceso de desarrollo de la arquitectura. La escala y tamaño de las edificaciones residenciales burguesas se reduce respecto a la de sus antecedentes palaciegos lo que permite su proliferación y facilita la rápida evolución de los modelos, los tipos y las variaciones estilísticas. Incluso la monarquía es sensible a estos cambios cuando construye el *Grand* y el *Petit Trianon* en los jardines de Versalles para sustituir al megalómano e incómodo palacio, de modo que, los sucesivos pequeños pabellones de retiro terminan siendo la residencia habitual de las reinas o de las poderosas favoritas, cuando no de los propios monarcas⁷.

En este efervescente caldo de cultivo es donde la obra de Ledoux se desarrolla y evoluciona rápidamente. Y lo hace entre las posturas más conservadoras que caracterizan sus producciones para la aristocracia y las más revolucionarias propuestas vinculadas a las instituciones sociales, las factorías y viviendas para artesanos y operarios. Estas últimas sólo encontrarán eco en los grabados de su catálogo-tratado⁸, pero servirán de referente para la que Kaufmann define como segunda revolución de la arquitectura a partir del siglo XX.

Un ejemplo que escenifica con bastante claridad este cambio en el modelo compositivo es la comparación entre el primer proyecto para las Salinas de Chaux y el proyecto definitivo. La primera propuesta realizada en 1773 proyectaba un gran cuadrado articulado por pabellones localizados en las esquinas y en los centros de los lados. En el interior del patio cuatro pórticos forman un segundo cuadrado girado en forma de rombo respecto al primero, de manera que los pasajes cubiertos pusieran en comunicación los pabellones intermedios facilitando las circulaciones.

Dejando a un lado las justificaciones funcionales que da Ledoux para esta disposición, lo que prevalece es la idea totalizadora del organismo y la subordinación de los diferentes elementos al conjunto. El alzado es todavía más clarividente en este sentido y remite al modelo barroco más característico de tres pabellones articulados por dos

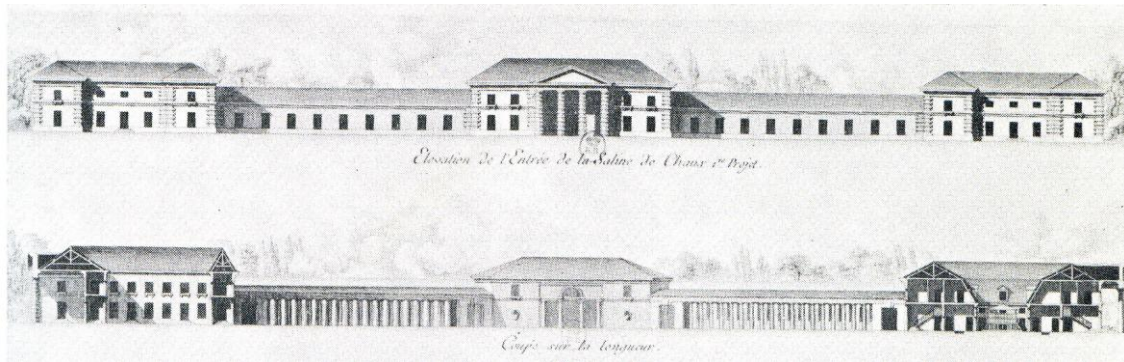
⁷ COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)”.

En el epígrafe “La influencia de lo pintoresco” del Capítulo Tercero, Collins analiza el origen, evolución y justifica la importancia de la villa como nuevo tipo edificatorio.

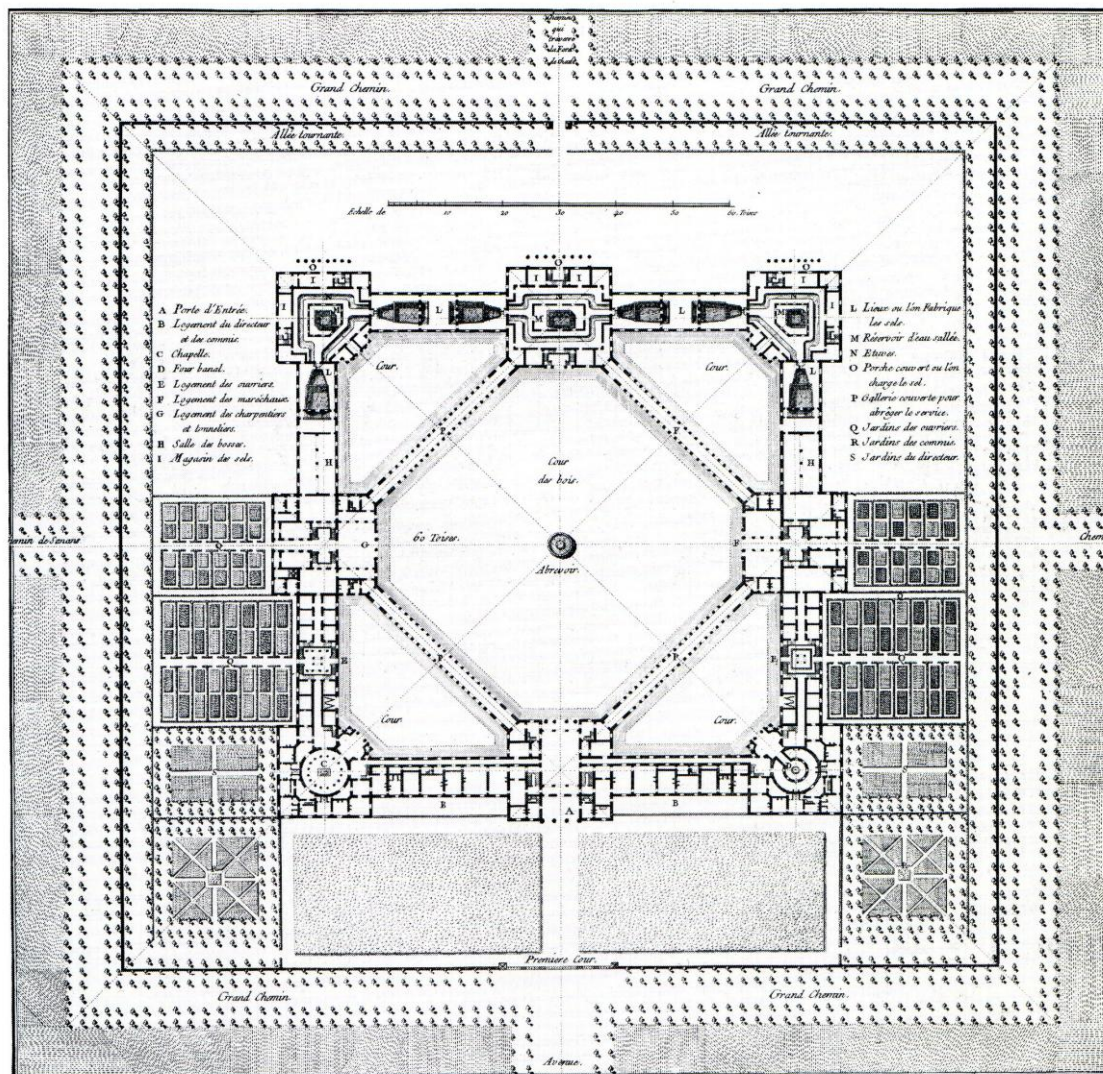
⁸ No puede trazarse una evolución coherente en las obras datadas de Ledoux. Los productos típicamente barrocos alternan con otros clasicistas y con diseños extremadamente avanzados. De manera que su ordenación cronológica no sirve para desenmarañar las corrientes de pensamiento que se entrecruzan.

KAUFMANN, Emil. “Tres arquitectos revolucionarios. Boullée, Ledoux y Lequeu” Pag. 138

brazos intermedios de menor altura y desplazados en profundidad. Cada uno de los pabellones, a su vez, presentan una organización tripartita en dos alturas y el que ocupa el centro remata su pórtico con un frontón que focaliza la característica composición piramidal.



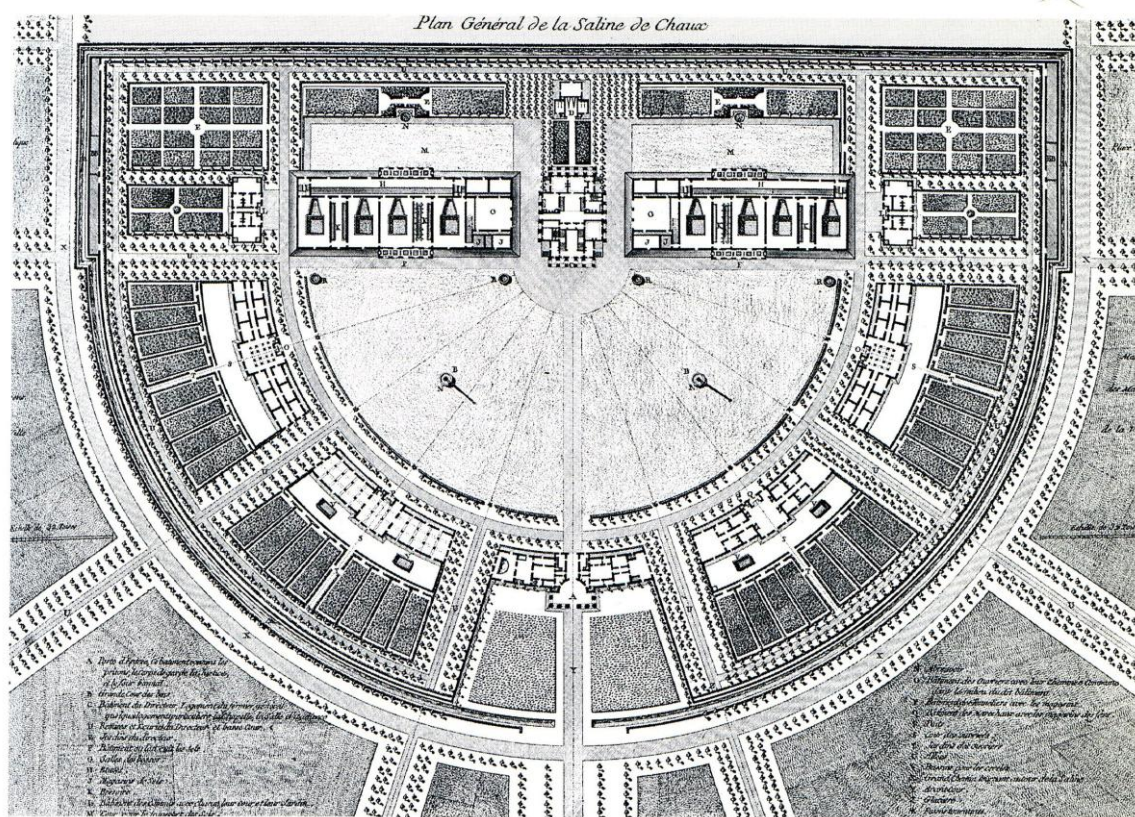
PRIMER PROYECTO PARA LAS SALINAS DE CHAUX. PROPUESTAS DE ALZADO. C. N. LEDOUX. 1773



PRIMER PROYECTO PARA LAS SALINAS DE CHAUX. PLANTA. C. N. LEDOUX. 1773

Desde su traza, este proyecto representa por tanto, al modelo barroco clásico que domina la arquitectura áulica francesa desde el siglo anterior, donde el organismo no está dominado por la función, sino por la composición, como demuestra, por ejemplo, el hecho de que los cuerpos laterales de la fachada estén ocupados por la capilla y por la panadería; y que además, esto no tenga ninguna trascendencia en la fachada. En Versalles sucede algo similar con la capilla y el teatro.

Las críticas al planteamiento inicial se apoyaron sobre todo en el exceso de columnas, impropio de una instalación industrial. El rey llegó a preguntar: “¿Por qué tantas columnas?; no conviene más que a los templos y a los palacios de los reyes”⁹. Pero las principales críticas aludían a los nuevos planteamientos higienistas y sobre todo de protección ante el fuego, que la reconstrucción del *Hôtel-Dieu* había suscitado después de su incendio en 1772. Ledoux asumió las críticas argumentando el desconocimiento real del emplazamiento y realizó nuevas propuestas inmediatamente.



PROYECTO DEFINITIVO PARA LAS SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

El segundo proyecto adopta la forma de semicírculo con las edificaciones residenciales y de apoyo en el perímetro curvo, y los hornos y la dirección dispuestos en la base. Lo significativo de esta nueva propuesta es que ya no se trata de un único edificio en el que se aglutina todo el programa, sino de una composición de pabellones autónomos que se organizan en torno a una potente geometría en anillo¹⁰. La composición del conjunto todavía es unitaria y mantiene las axialidades de los ejes que se expanden por el

⁹ VIDLER, Anthony. “Ledoux”

¹⁰ Aunque la separación de las partes pueda parecer una modificación insignificante, el paso de uno al otro proyecto testimonia uno de los procesos más trascendentales de la historia de la arquitectura: la **desintegración de la unidad barroca**,

KAUFMANN, Emil. “De Ledoux a Le Corbusier”

territorio, pero su sentido es geométrico, no conceptual. Las simetrías que genera la traza, tanto axiales como radiales, ya no son ideológicas sino aritméticas.

Ledoux resuelve los problemas higiénicos y de riesgo de incendio al separar los diferentes edificios, pero además hace autónomo el diseño de cada uno de ellos, de modo que no subordinan su forma ni su estilo a la concatenación de volumetrías o a la articulación jerarquizada de las partes¹¹.

Pero la desarticulación de los componentes del organismo no acaba aquí, en cada una de las piezas arquitectónicas independientes aplica también el concepto de autonomía de las partes. Lo percibimos de manera muy evidente en los tres pabellones principales, la Casa del Director y los dos Hornos de Sal que la flanquean. En ambos tipos arquitectónicos, al cuerpo principal del edificio amansardado se le adosa frontalmente un pórtico clásico, que en realidad es perfectamente prescindible desde todos los puntos de vista, salvo el del carácter, el de la representación, que todavía en estas fechas pesa demasiado en las composiciones arquitectónicas.



LAS SALINAS DE CHAUX. VISTA DE LA CASA DEL DIRECTOR Y UN HORNO DE SAL. C. N. LEDOUX. 1775

Ledoux se debate todavía entre los requerimientos funcionales del tema que, siguiendo las críticas de la primera propuesta, le aconsejan eliminar todo vestigio de monumentalidad impropia de una instalación industrial, y por tanto todas las columnas; y su entendimiento mesiánico de la arquitectura como vocación ejemplarizante y por tanto salvífica de la sociedad¹².

¹¹ Resumiendo, el primer proyecto es todavía un complejo derivado del concepto básico de edificio barroco, que debe ser definido como sigue: una parte domina a las demás y forma con ellas un conjunto indivisible. El concepto en el que se fundamenta el segundo proyecto se convirtió en precepto para el futuro: dejar libres y con iguales derechos a los elementos. Los importantes años que aportaron la libertad al individuo trajeron también libertad para los elementos arquitectónicos.

KAUFMANN, Emil. "Tres arquitectos revolucionarios. Boullée, Ledoux y Lequeu" Pag. 194

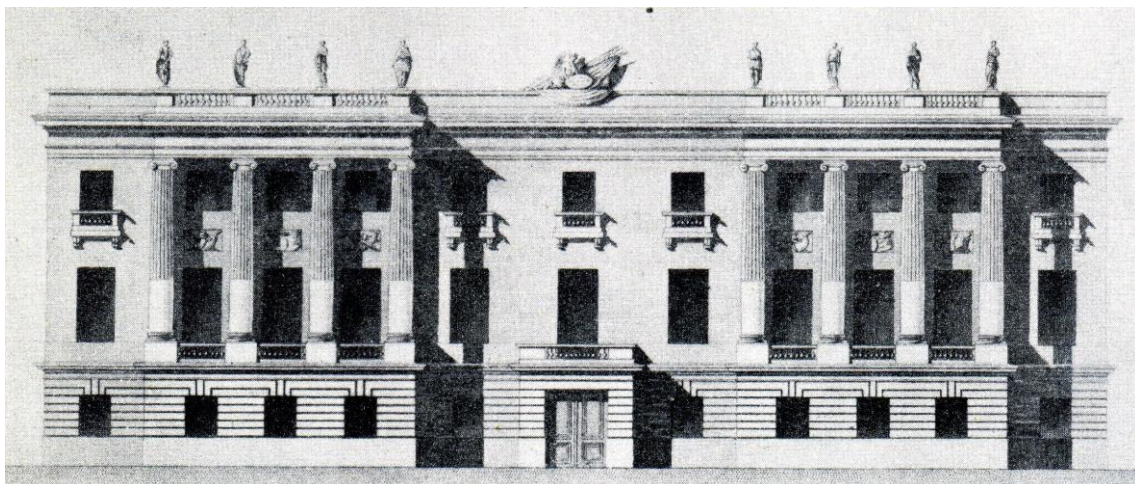
¹² El carácter de los monumentos, así como su naturaleza, contribuye a depurar las costumbres y propagarlas. Allí se erigen teatros que elevarán de forma progresiva el nivel de la humanidad; acá, arcos de triunfo que la divinizan; allá, los cementerios donde se hunde.

LEDOUX, Claude-Nicolas. "L'architecture considérée sur le rapport de l'art et des mœurs et de la législation" TOMO I Pag. 5

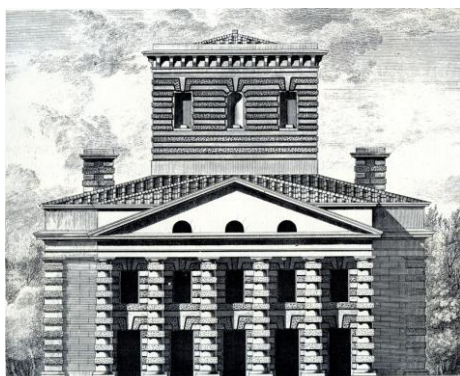
La matriz puramente geométrica domina con sus propias leyes la composición y se convierte en el paradigma y la razón de la arquitectura. Ella es la que articula de forma precisa y mecánica los condicionantes funcionales y programáticos. Es legible, es comprensible y responde a una norma objetiva, reducible a relaciones matemático-aritméticas.

A partir de una mirada práctica y un análisis rigurosamente técnico, Ledoux llega a la misma conclusión que E. L. Boullée desde presupuestos purovisibilistas y poéticos: la geometría es la nueva razón de la arquitectura. En su caso la geometría no es la expresión más sublime de la naturaleza, como lo fuera en E. L. Boullée, sino la articuladora de los requerimientos técnicos, funcionales y prácticos, la herramienta que permite hacer “razonable” la arquitectura.

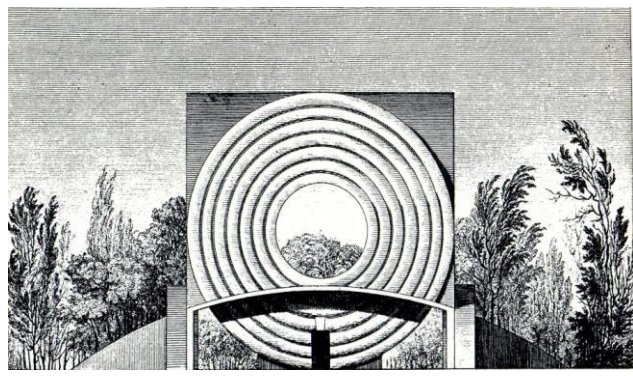
La inmanencia de la geometría en las arquitecturas de Ledoux trasciende a la aplicación de diferentes lenguajes sobre ella. De hecho el vocabulario que las reviste recorre todo el arco estilístico que despliega el siglo, desde el estilo más conservadoramente barroco como el que representa el “*Hôtel de Montmorency*” (1769), hasta los experimentos formales con los órdenes clásicos que inicia en las Salinas y perfecciona en la barreras de París, pasando por los proyectos más puristas y desornamentados como las múltiples propuestas de viviendas campestres o para artesanos y profesionales que recoge el primer volumen de sus obras y que no dudaríamos en calificar, como ya lo hiciera Kaufmann, de antecedentes visionarios de la modernidad.



HÔTEL DE MONTMORENCY. C. N. LEDOUX. 1769



CASA DEL DIRECTOR DE LAS SALINAS. C. N. LEDOUX. 1775
CASA DEL FABRICANTE DE CÍRCULOS. C. N. LEDOUX.



Bajo estos cambiantes ropajes, sin embargo, se percibe con nitidez y claridad la expresión limpia de los volúmenes, la compenetración de las diferentes masas y la autonomía de cada una de las piezas que organizan la composición. Se aparta con ello claramente de las enseñanzas de su maestro J. F. Blondel que renegaba del efectismo que supone la compenetración de los volúmenes y desaconsejaba su uso, apostando por la subordinación y la concatenación de las masas.

Las plantas definen férreamente las relaciones geométricas y articulan el programa funcional, especialmente en las propuestas para edificios públicos, donde esta geometría es muy radical, repetitiva y tan obsesiva como la empleada por E. L. Boullée. Muchas veces esta geometrización se reduce a la elementalidad de un cuadrado dividido en otros nueve cuadrados que se inspira en los estudios geométricos que Robert Morris realizara unos años antes en Inglaterra¹³. Hasta aquí no hay nada nuevo que no hayamos visto ya en las arquitecturas de E. L. Boullée y que de alguna manera defina a toda la generación de arquitectos de la mitad final del siglo.

Sin embargo, lo significativo de Ledoux, aparte de ser el arquitecto más prolífico en el desarrollo de estos nuevos mecanismos, es que su investigación formal no se limita a la repetición de los arquetipos estilísticos grecorromanos sino que, partiendo de ellos, los manipula a la búsqueda de su evolución.

El mismo proceso de desintegración de la unidad formal barroca que Kaufmann ejemplificara en los sucesivos proyectos para las Salinas y que hemos extractado en los párrafos anteriores, se produce también a la escala del detalle con el repertorio formal que envuelve y monumentaliza los limpios volúmenes. Los órdenes clásicos y el resto del ya escaso vocabulario que Ledoux incorpora en sus obras, sufre un proceso de desmembramiento y fragmentación similar al que afecta al organismo arquitectónico en su conjunto. Las diferentes piezas que componen el puzzle del lenguaje clásico son sometidas a diversas mutaciones que en último término buscan retornar al origen que les dio sentido y recorrer el camino a la inversa¹⁴.

Del mismo modo que el desmembramiento del complejo organismo barroco y su reducción a volúmenes geométricos elementales busca los orígenes y las formas primigenias, los elementos que componen el lenguaje clásico se desarticulan, así mismo, en sus componentes y cada uno de ellos indaga en sus propios orígenes a través de su justificación funcional y en último término constructiva. El final de este camino, como veremos a continuación, es la desaparición completa del lenguaje como representación, al que tanto Ledoux como el mismo E. L. Boullée llegan en sus arquitecturas más utópicas y menos condicionadas, aunque por caminos bien diferentes.

¹³ *El cuerpo humano, sobre el que estas relaciones operaban, se dividía en nueve módulos. Morris adaptó esta receta relativamente simple a la arquitectura. La unidad básica de la composición es el cubo, que constituye el módulo del edificio. Las principales subdivisiones horizontales son un zócalo (almohadillado donde sea posible) y dos plantas, usualmente unidas por un orden "colosal". El orden se elige entre los tres disponibles según la situación y la finalidad del edificio. Los principios de la distribución son igualmente dogmáticos. Las habitaciones deben ajustarse a las proporciones especificadas (para lo cual se ofrecen extensas tablas que enumeran las dimensiones preferibles), y lo mismo ocurre con las ventanas, las puertas y las chimeneas.*

RYKWERT, Joseph. "Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII" Pag. 179

¹⁴ "En este crucial momento, el formalismo tradicional llegó casi a no tener sentido. Pero los arquitectos revolucionarios no pensaban reemplazarlo por la utopía lodoliana de un funcionalismo puro; lo que ellos buscaban más que nada era la adecuación de la forma a las exigencias modernas"

KAUFMANN, Emil. "Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu" Pag. 71

Ambos alcanzan la desnudez completa en aquellas arquitecturas donde, sin un cliente concreto al que complacer, su imaginación vuela libre y visionaria, limpia y esencial, aunque se aplique a objetivos diametralmente opuestos. E. L. Boullée alcanza el nihilismo formal en sus propuestas de tumbas, monumentos conmemorativos, templos votivos y demás arquitecturas asociadas a los poderes sacralizados y absolutos del más allá, siguiendo la estela de un Dios que no tiene rostro y por tanto carece de forma aparente, como sus propuestas. Mientras que Ledoux llega al purismo más elemental con las arquitecturas domésticas de los agricultores, de los artesanos y de los individuos de carne y hueso. O con sus equipamientos urbanos e instituciones más revolucionarias desde el punto de vista social: el Mercado, el Gimnasio, el Hospicio; o el “*Pacifière*” y el “*Oikema*”, por poner sólo algunos ejemplos.

La trayectoria de ambos en sus cometidos al servicio del estado y su propia ascendencia social, tan radicalmente diferente, quizá estén en la base de la elección de caminos tan opuestos para finalmente, llegar a la misma conclusión. E. L. Boullée realiza proyectos monumentales para París y templos dedicados a Dios o más tarde al ser supremo; mientras que Ledoux construye instalaciones protoindustriales en el campo y sueña con las viviendas de los operarios que trabajarán en ellas. Aunque, en paralelo, ambos atienden puntualmente los encargos de la decadente aristocracia que está a punto de desaparecer y de la naciente burguesía que pugna por ocupar su lugar e imita inicialmente sus refinados gustos arquitectónicos. También juntos recorren el amargo camino final, condenados por la revolución al ostracismo, a la cárcel y finalmente al olvido.

La profunda y radical revolución del lenguaje de la arquitectura que ambos llevan a cabo y que queda reflejada, tanto en sus textos como en sus obras más puristas y sólo dibujadas, tardará sin embargo más de un siglo en hacerse realidad de la mano de precursores como H. P. Berlage o A. Loos, para convertirse en la base argumental del Movimiento Moderno a partir de los años Veinte del siguiente siglo.

Detrás de todo este proceso de simplificación están por supuesto las teorías rigoristas de C. Lodoli y sobre todo de M. A. Laugier que, declamadas desde el mismo Versalles para escándalo de sus correligionarios, Ledoux conoce a través de su maestro J. F. Blondel, pero está sobre todo la influencia del nuevo cuerpo de ingenieros. Cuando Ledoux es nombrado en 1771 Comisario de las Salinas del Franco Condado, ejerce su misión como adjunto de Jean-Rodolphe Perronet, arquitecto especializado en ingeniería industrial y primer director de “*L’École des Ponts et Chaussées*” creada en 1747. Los planteamientos prácticos y científicos de la recién nacida rama de técnicos, escindida de la arquitectura, tienen a través de esta relación una importancia trascendental en la obra de Ledoux, y sobre todo en sus presupuestos teóricos posteriores que se recogen en su tratado de arquitectura.

Analicemos este proceso evolutivo del lenguaje arquitectónico, condicionado sin duda por la influencia de los ingenieros, en el complejo de la Salina de Chaux, que es donde Ledoux pone en práctica casi todos sus avances y contradicciones; y donde la realidad que podemos comprobar en los edificios existentes traduce perfectamente el cambio que se produce en sus planteamientos arquitectónicos al tener que abordar programas industriales donde la racionalización y la economía dejan en segundo lugar los principios arquitectónicos tradicionales. Ya hemos visto cómo se ha visto afectada la traza general de la instalación por este motivo, pero veamos ahora cómo esa lucha

encarnizada se lleva hasta las últimas trincheras de la acastillada tradición barroco-clasicista apoyada en el gastado lenguaje de los órdenes.

Por un lado se trata de una instalación industrial que no requeriría, según las recomendaciones del propio J. F. Blondel de la retórica formalista de los órdenes, que hasta el mismo Luis XV le critica por el exceso de columnas que “*no conviene más que a los templos y a los palacios de los reyes*”¹⁵; y por otro, el complejo manufacturero es una industria de la monarquía, una de las más rentables debido al impuesto que genera, la “*gabela*”, tan sustancioso para las arcas reales como impopular para la ciudadanía francesa.

Ledoux se debate entre los dos condicionantes a la hora de establecer el discurso definitivo de la arquitectura de la Salina. Por un lado la racionalidad del sistema productivo que en ella se realiza y por otro la representación de la autoridad del rey, dando respuesta, no sin tensiones, a ambas exigencias. En último término todo el problema se remite a la elección del “*Carácter*” del edificio¹⁶. El concepto del carácter de la arquitectura parcheaba y suplía, provisional y eficazmente, desde principios de siglo, al denostado concepto de belleza, al incorporarle condiciones más prácticas y objetivas que lo convierten en el garante de la probidad de la arquitectura. Será por este motivo el concepto teórico esencial a lo largo de todo el siglo XIX. Es un término que Ledoux maneja con soltura en su tratado, donde lo defiende desde planteamientos teóricos, y que precisamente en el proyecto para las Salinas de Chaux, es la clave que explica su complejidad formal, fruto del doble compromiso al que se ve sometida.

Los requerimientos de la producción, los que podríamos asociar al funcionalismo básico y al programa, determinan por ejemplo la localización de la Salina cerca del bosque y no de los manantiales salúferos, de modo que sea el agua la que se desplace y no la madera, lo que supone un avance y una racionalización de los esfuerzos. La ordenación de los edificios, separados por cuestiones de salubridad y riesgo de incendios, ya lo hemos indicado, también incide en esta misma línea.

Sin embargo, la forma semicircular y las relaciones axiales y radiales que genera, tienen que ver más con la representación. La portada y el edificio de la dirección están en el eje principal, mientras que las viviendas de los operarios y las manufacturas de apoyo describen un arco en torno a él y caen permanentemente bajo su autoritaria

¹⁵ LEDOUX, Claude-Nicolas. “*L’architecture considérée sur le rapport de l’art et des moeurs et de la législation*” TOMO I Pag. 40

¹⁶ De estos cursos (los de J. F. Blondel del que fue alumno) sacó una lista de palabras clave académicas que repitió en su introducción a la *Architecture*, de medio siglo más tarde. Algunas de ellas venían de Vitruvio a través de Perrault: **salubridad, ordenación, simetría, proporción, conveniencia, bienséance**. El racionalismo del siglo XVII había dado su sentido a otras: **utilidad, severidad, juicio, razonamiento, método**. Otras procedían en línea recta de la tradición clásica, adquiriendo una nueva fuerza al contacto con la estética sensualista del siglo XVIII: **carácter, contraste, variedad**. Algunas tenían que ver con la conciencia de las ciencias empíricas: **distribución, necesidad**.

Pero de todos estos conceptos, el que más importancia tenía para J. F. Blondel y para sus discípulos era, con diferencia el de “**carácter**”. Fue en función de este criterio cómo articuló su discurso y cómo sus estudiantes trabajaron en la formación de tipos de edificios, públicos y privados, simbólicos y utilitarios. La célebre llamada de atención que Blondel, bajo diversas formas, introducía en sus cursos, era algo que se les garbaba a sus alumnos:

“Puesto que todas las diferentes clases de producciones que dependen de la arquitectura deben llevar la impronta del destino particular de cada edificio, todos deben tener un carácter que determine su forma general y que anuncie al edificio por lo que es”

J. F. Blondel. *Cours d’Architecture, Paris 1771*, pp. 229

VIDLER, Anthony. “Ledoux”

mirada¹⁷. No olvidemos que la Salina es a los efectos organizativos, como una pequeña comuna o secta militarizada, una comunidad autónoma cercada por una muralla y un foso; y dotada de su propio sistema defensivo y judicial.

La autoridad real se refleja en la traza y el carácter áulico en los órdenes. En este sentido, no parece casual que el pórtico hexástilo griego de la entrada sea similar al de los templos de Hera, Apolo y Atenea de *Paestum*, que en estos momentos es el centro de peregrinación de todos los diletantes de Europa. G. B. Piranesi lo visitará en 1777 y sus grabados divulgarán su imagen que servirá de referente a multitud de arquitecturas de finales del XVIII. En este sentido, Ledoux es un avanzado, un pionero en el uso del lenguaje de los órdenes que están más a la moda en este momento.

La voluntad expresa de Ledoux de monumentalizar la instalación industrial, de representar la autoridad real, que él reviste de compromiso social de la arquitectura y como necesaria dignificación de ésta, independientemente del tema que trate, ya sea la casa del rey o la del hortelano, no es más que una disculpa a posteriori para ejercer su profesión: arquitecto del rey. No olvidemos que desde 1773 es miembro de 2ª clase de *l'Academia Royale d'Architecture*, y que llevaba más de seis años intentando acceder a esa categoría, que ayudaría a soslayar sus orígenes plebeyos, poco presentables frente a la selecta y bien situada clientela que le encarga sus residencias. Ser el arquitecto de la favorita del rey, Madame du Barry, tiene sus ventajas y exige sus contrapartidas.

El esfuerzo por hacer de la arquitectura de la Salina un monumento choca sin embargo con los intereses del promotor que ya no es directamente el Rey, sino una empresa concesionaria de la explotación la "*Ferme Generale*", que tiene que acotar la inversión en las nuevas instalaciones para hacerlas rentables y amortizables durante los veinticuatro años que dura la concesión. Este mismo enfrentamiento entre promotor y arquitecto, entre racionalidad y monumentalidad, y en suma, entre economía y gasto superfluo, se producirá igualmente en el anillo de "*Barrières*" que Ledoux levantará en torno a París. Enfrentamiento que le acarreará el cese temporal en 1787, le costará definitivamente el puesto en 1789, y casi la vida poco después, por hacer de los fieltos, los establecimientos administrativos de control y recaudación de la "*gabela*", verdaderos y costosos monumentos.



VOLUMETRÍA DE LA CASA DEL DIRECTOR Y FRENTE DE LOS HORNOS. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

¹⁷ El Panóptico de Bentham, la prisión circular con el vigilante en el centro, verá la luz en 1791, pero la geometría circular y elíptica vinculada al control de las vistas es un tema que ocupa desde mediados del siglo a muchos arquitectos y científicos.

Esta confrontación de intereses es palpable en los propios edificios de la Salina. Todos ellos presentan unas volumetrías elementales cubiertas con grandes faldones a cuatro aguas o amansardadas, a las que se les adosan los pórticos clásicos o se les insertan en su mitad los pabellones centrales, sin solución de continuidad, como diría la crítica más “redicha”. En el pabellón de entrada este desajuste no es tan apreciable por ser más alto el pórtico que los cuerpos que lo flanquean, de modo que se disimula mejor la incongruencia compositiva. Sin embargo en la Casa del Director o en los Hornos que la flanquean, la autonomía de las partes, como la definiría Kaufmann, o el collage imposible que supone en realidad, reflejan claramente los intereses contrapuestos y la insalvable distancia que media entre las imposiciones del promotor, que ya es más un burgués industrial y práctico que un aristócrata refinado y decadente, y los “caprichos” del arquitecto, que antepone todavía sus aspiraciones personales de grandeza a la solución de las necesidades esenciales de los nuevos programas arquitectónicos.

Ledoux es tan consciente de este hecho que cuando realiza las planchas de la Casa del Director para su publicación, y por tanto para la posteridad, recoge, además del proyecto ejecutado, otra versión del edificio sin mansardas y con un cuerpo elevado prismático horadado por serlianas que también presenta pórticos laterales que tampoco se llegaron a ejecutar. Sin embargo, los hornos sí mantienen su configuración real en el grabado con el atrevido contraste entre la gran cubierta y el pórtico adosado. El diferente carácter de ambos así lo requiere.

El edificio representativo se configura como un monumento completo, una arquitectura áulica, mientras que el industrial es fundamentalmente una gran nave cubierta, donde el ambiguo frente templario no es más que la reminiscencia compositiva barroca tripartita exigida por la necesidad, asumida por la costumbre, de “*Piramider*”.

El carácter, que desde principios de siglo se incorpora a la teoría arquitectónica ilustrada, está en la base de estas diferencias de tratamiento y es el encargado de sustituir paulatinamente los principios compositivos del barroco y alumbrar los cánones del beauxartianismo decimonónico. Se trata de un concepto complejo y ambiguo que mantiene la condición representativa de la arquitectura, pero que la vincula a su sentido último, a su significado global y a la conveniencia de las formas en relación al programa arquitectónico, y en último término a su función, entendida ésta en el sentido amplio del término¹⁸. Carácter y significación van tan unidos que la arquitectura se hace “parlante”, en el sentido de explícita, en su lectura.

La salina de Chauv no es ajena tampoco a este cambio. Ya hemos mencionado con anterioridad el carácter parlante de la gruta del pabellón de entrada o de las tinajas decorativas que jalonan todo el complejo manufacturero. Las rocas son la naturaleza

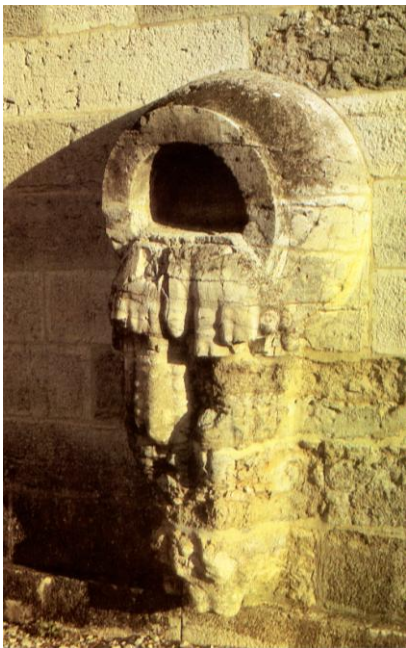
¹⁸ *Como las obras de Ledoux demuestran, esta llamada a la caracterización no era sólo un lugar común académico, en un tiempo en el que los gustos individuales y sociales reemplazaban gradualmente a normas que eran “absolutas” y en el que el surgimiento de necesidades sociales e institucionales completamente nuevas forzaba al arquitecto a inventar nuevos tipos de construcciones. Blondel se inspiraba en la teoría general de la caracterización, tal y como había sido expuesta en la historia natural de Buffon y Linneo, en las investigaciones de los lingüistas sobre los orígenes y naturaleza del lenguaje y de los signos, así como en las teorías del gesto y la expresión forjados por los dramaturgos y pintores. Tanto en la arquitectura como en el terreno de la ciencia, el sentido de la caracterización se dividía en el estudio de una expresión adecuada –los signos del carácter– y un análisis de la organización y de la distribución –la constitución del carácter–. Entre ambos, para repetir los términos de Michael Foucault, “una teoría de la marca y una teoría del organismo”. La mayor ambición de Ledoux fue siempre superar esta división pretendidamente irremediable entre “necesidad” y “representación”, con el fin de que el edificio se convirtiera, en suma, en el signo perfectamente transparente de su propio destino”*

VIDLER, Anthony. “Ledoux”

Pag. 16

oculta, la entraña de la tierra en la que mana el agua, y en la que se insertan las vasijas que vuelcan el agua petrificada, que refleja bien a las claras su contenido salútfero. Estas vasijas, servirían además de saeteras, en caso de ataque o asalto de las instalaciones verificando además su necesidad funcional.

Otro ejemplo significativo por su lectura explícita, en este mismo sentido, es el proyecto para el puente que salva el Loue en el camino de acceso a la Salina, donde los tajamares son auténticas barcas sobre el agua. E. L. Boullée también plantea un proyecto de puente con este mismo motivo, parlante, en los tajamares, en este caso para el Sena y en el eje de la nueva Plaza de Luis XV (actual "*Place de la Concorde*"). Sin embargo la alternativa que propone Perronet para este significativo puente es mucho más convencional. En su propuesta los tajamares representan simples columnas clásicas para demostrarnos que para los nuevos ingenieros, el lenguaje no es todavía el problema.



TINAJAS DE AGUA SALADA. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775



PUENTE SOBRE EL LOUE. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

El referente de la proa de la Isla Tiberina en Roma, recogido por G. B. Piranesi en sus grabados es un digno antecedente de este modelo, aunque lo significativo, desde nuestro punto de vista, no es la sorprendente locuacidad de la nueva arquitectura, que en algunos casos extremos, más que parlante es dicharachera, sino el trasvase de significados que supone el concepto de carácter y su deslizamiento inevitable hacia el simbolismo como sustitutivo del significante del propio lenguaje.

El vocabulario clásico poseía su propio significado establecido por la tradición y el uso continuado, y ratificado por el respeto y la veneración que suscitaba su mítico pasado. El siglo XVIII supone una decodificación de este significado que pierde paulatinamente su validez y su capacidad de representar las ideas y los conceptos asociados a la arquitectura, siendo sustituido progresivamente por otros signos como la geometría, el significado explícito o la propia conformación constructivo-estructural, como pretendemos demostrar, que hacen que el lenguaje clásico persista, pero como una carcasa prescindible, como una pegatina adherida a la verdadera arquitectura, o como máscara, que es como lo definiría premonitoriamente D'Alembert en su discurso preliminar de la "*Encyclopédie*"¹⁹.

En este proceso, el entendimiento por partes de la arquitectura y la capacidad de evolucionar de forma independiente de cada uno de sus elementos, es esencial. La unidad compositiva barroca impedía el replanteamiento individual del papel de cada uno de los componentes y sobre todo la coexistencia en el mismo organismo de situaciones heterogéneas o piezas discordantes.

La unidad de estilo y la subordinación de las partes al todo no hubieran permitido el híbrido, a caballo entre dos mundos, que supone el complejo de las Salinas que construye Ledoux en Chaux.

¹⁹ El problema había sido ya formulado, de manera un tanto abrupta, por D'Alembert, en su Discurso Preliminar de la *Encyclopédie*, en el que, en una formulación de simplicidad engañosa, había definido a la arquitectura como "**ese arte nacido de la necesidad y perfeccionado por el lujo (...) que, tras haberse elevado por grados de las cabañas a los palacios, no es a ojos del filósofo, si se me permite hablar así, más que la máscara embellecida de una de nuestras más grandes necesidades**" (*Discours Preliminare de l'Encyclopedie*, (1751), Paris).

Si la idea de una evolución gradual desde la cabaña al palacio era, en la tradición clásica, más bien corriente, sucede todo lo contrario con la de "**máscara embellecida**": bajo la pluma de un pensador como D'Alembert, que siempre se había alzado contra toda suerte de disimulo, la fórmula revestía una significación especial. La proscripción de las máscaras en la Enciclopedia formaba parte de una campaña general de los filósofos contra el error y la superstición; dicha campaña encontraba su mejor ilustración en el frontispicio de Cochín, en el que la Verdad se alzaba mientras que la Razón se disponía a quitarle su velo tradicional. Rousseau había señalado las consecuencias morales que implicaba para una civilización el hecho de complacerse en máscaras de todo tipo. Evocaba con nostalgia el tiempo en que todos los caracteres se ofrecían espontáneamente a la mirada. Diderot, por su parte, había definido a la "Verdad" en pintura como "la expresión propia del carácter de cada cosa", aún haciendo votos por obras dramáticas fundadas en la descripción de las pasiones honestas.

En este contexto, la proposición de D'Alembert parece paradójica: la arquitectura, arte de embellecer la necesidad, no es finalmente más que una **máscara**, se basa en un principio falso, si no inmoral. La cuestión fue objeto de un amplio debate. Algunos años más tarde, Pierre Patte respondió directamente a D'Alembert adelantando como solución la **distribución**, es decir, la adaptación funcional; otros, como el abate Laugier, volvieron a las fuentes de la arquitectura, considerada en su integridad estructural; otros, en fin, trataron de promover un lenguaje de formas que actuaran como expresiones inequívocas del carácter. En cuanto a Ledoux, su nostalgia de un lenguaje primitivo le llevó a aceptar las críticas de Rousseau; así, trató, por un lado, de borrar la distinción entre cabañas y palacios –haciendo acceder a las primeras a la nobleza de la arquitectura– y, por otro, de inventar un lenguaje de los caracteres, en busca de la "**verdad en arquitectura**".

VIDLER, Anthony. "Ledoux"

V.2 GEOMETRÍA Y CONSTRUCCIÓN CORROEN EL ORDEN CLÁSICO

En esta evolución que se produce en la obra de Ledoux, hemos analizado el organismo fragmentario que componen las diferentes piezas arquitectónicas, ligado sólo por la férrea geometría de la planta; así como el collage que se produce en cada una de ellas al mezclar los requerimientos industriales con los monumentales, pero Ledoux no limita su revolución formal al conjunto o a las piezas que lo componen. Su proceso de desintegración de la forma alcanza al mismo corazón del sistema: el orden, la mítica columna. El paradigma del clasicismo sufre, él mismo, como ya ha quedado apuntado desde el inicio, un proceso de replanteamiento similar al del conjunto de la obra.

Veámoslo a través de la propia arquitectura del la Salina.

En el pabellón de entrada, Ledoux elige un orden inspirado en Paestum, un dórico desornamentado y esencialista que es bien representativo de la corriente purista que propugna el estilo neogriego²⁰. Se trata de un orden liso, sin estrías, que carece de basa y que se asienta sobre el suelo asumiendo su estricta condición de soporte. Hasta aquí, los presupuestos más radicales de los rigoristas podrían darse por cumplidos.

Sin embargo, Ledoux no se conforma con esta solución convencional en la Casa del Director, que se localiza en el mismo eje compositivo, pero dentro del complejo de la Salina. Este mismo orden del pabellón de entrada, esta vez localizado en el corazón de las instalaciones, sufre una brutal mutación: su fuste alterna tambores rectangulares y cuadrados mientras mantiene el capitel y la basa con su diseño de origen. A este orden podríamos aplicarle las palabras con las que su coetáneo Quatremère de Quincy enjuicia el conjunto de su obra cuando dice de él que *“somete a la arquitectura a géneros de tortura”*²¹.

Podríamos, así mismo, pensar que se trata de un mero juego formal para dar más expresividad a su obra, pero también podemos suponer que Ledoux aplica a la columna el mismo principio geometrizador que al conjunto del edificio. Traduce su forma clásica a geometrías simples y comprensibles: el prisma y el cilindro, que alterna en vertical forzando la idea de macla. La columna cilíndrica de base atraviesa los dados cuadrados recreando un juego plástico que podríamos calificar como expresionista y que efectivamente, tal como el propio Ledoux explica en su Tratado:

*“...las columnas empleadas en estos edificios no se encontraban ni en las iglesias, ni en los palacios de los reyes, ni en las viviendas de los particulares”*²²

Aunque sí en los tratados más excéntricos de la arquitectura clasicista. Esta misma manipulación ya la había utilizado S. Serlio más de dos siglos antes, en pleno manierismo, pero con un sentido estrictamente formal.

²⁰ *En effet, malgré sa collaboration avec L. F. Trouard imbu d'italianisme -et qui s'oppose par ailleurs aux théories du "beau absolu" de Laugier et Blondel- Ledoux va persister dans les théories de Blondel et rechercher à travers l'utilisation dosée des ordres grecs l'édification d'une harmonie architecturale poursuivant le rêve de son Maître: la communion de la raison et de la nature.*

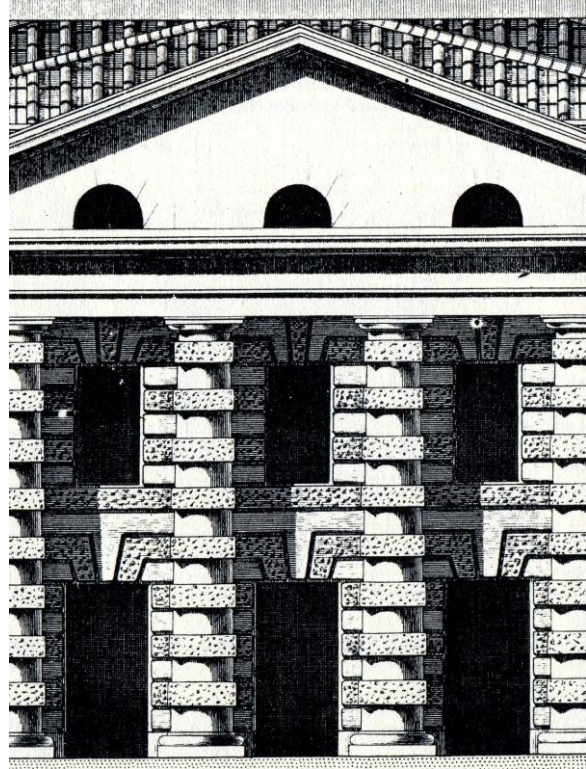
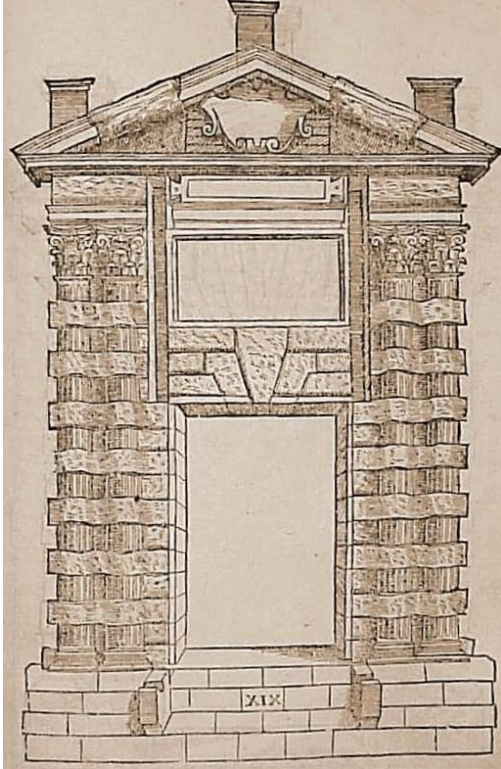
STOLOFF, Bernard. *"L'affaire Claude-Nicolas Ledoux. Autopsie d'un mythe"* Pag. 15

²¹ QUATREMÈRE de QUINCY, Antoine Chrysostome. *"Encyclopédie Méthodique, Architecture"* (1788) Artículo titulado *"Barrière"*, vol. I, 1788. Pag. 216

²² LEDOUX, Claude-Nicolas. *"L'architecture considérée sur le rapport de l'art et des moeurs et de la législation" TOMO I* Pag. 40



CASA DEL DIRECTOR. VISTA DE LA ESQUINA DEL PÓRTICO. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775



PORTADA. TRATADO DE S. SERLIO. 1537
 CASA DEL DIRECTOR. FRAGMENTO DEL PÓRICO. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

En las portadas de S. Serlio se introducen sillares sin desbastar alternando con los sillares tallados que configuran el vocabulario clasicista²³. Se trata de la mezcla de lo natural y lo artificial que ya hemos visto también como característica que indaga en los orígenes a través del material sin tallar y del uso de la piedra en su estado natural. Ledoux recurre también a ello en la gruta del pabellón de acceso a las Salinas analizada en capítulos anteriores.

Este recurso al lenguaje rústico, al uso de la piedra en su estado natural, tiene que ver con la búsqueda de las formas primigenias, de los principios naturales de la arquitectura. Es el camino de retorno a las fuentes, plateado por M. A. Laugier, que establece que el primer paso es la asunción del árbol como columna primigenia; pero ya vimos que los experimentos que pretendían llevar esta idea hasta sus últimas consecuencias terminaron en caricaturas de la propia arquitectura.

Esta búsqueda de los orígenes también subyace en la propuesta del nuevo orden creado por Ledoux, pero se trata en este caso de un paso intermedio en el camino recorrido por la forma arquitectónica en su permanente y eterna interpretación de la naturaleza. Superada una primera etapa mimética y relegada la interpretación “naturalista-rústica” por ser incapaz por sí sola de expresar los contenidos propios de la arquitectura y diferenciarlos de los del medio natural, Ledoux pretende con este nuevo orden

²³ ... en las obras de Vanbrugh y de Hawksmoor se advierte una tendencia a las composiciones novelescas 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.

COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950” Pag. 16-17

interpretar la propia naturaleza a través de su expresión geométrica básica mediante la utilización de las formas puras, de los volúmenes simples y de la expresividad de sus maclas, intentando mantener un cierto grado de expresividad, de monumentalidad que dignifique y dote al edificio del carácter adecuado y requerido por el tema.

Resumiendo el proceso podríamos decir que la naturaleza, como modelo primigenio de la arquitectura, y el soporte, que de alguna manera consideramos el primer elemento de la arquitectura, tienen un punto de acuerdo y encuentro en el orden arquitectónico, a través del lenguaje pretendidamente común de la geometría.

Esta búsqueda de la justificación de la arquitectura a través de la geometría, como expresión más racional de la naturaleza, no es nueva, está en la esencia de toda la historia de la arquitectura, pero hay momentos, como el que nos ocupa, que adquiere un protagonismo y una relevancia especialmente llamativos. El Neoplasticismo de los años Veinte, como heredero radical del mimetismo naturalista que caracteriza al modernismo y a continuación al Art-decò, es otro de estos momentos en que la relación entre arquitectura y naturaleza se convierte en una verdadera simbiosis asfixiante. Th. Van Doesburg se basa en los mismos principios que Ledoux al reducir la forma arquitectónica a un dramático y elemental juego de planos dispuestos en las tres direcciones del espacio, como únicos representantes de la realidad, negando el resto de las formas presentes en la naturaleza.



PÓRTICO DE LA CASA DEL DIRECTOR . DETALLES. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

En estos primeros tanteos de encontrar el orden “moderno”, la geometrización todavía es parcial. Entre los sillares prismáticos aún laten casi ahogados los capiteles y las basas, como náufragos del hundimiento del sistema, como rémoras que mantienen aún el valor representativo del signo arquitectónico, el hilo de la historia y la continuidad del discurso clásico, pero cuyo papel protagonista ha sido ya sustituido.

Es la Casa del Director de la factoría y parece todavía obligada a mantener cierta retórica del poder cuyo lenguaje va indisolublemente asociado al clasicismo, al orden. No ocurre lo mismo con los edificios laterales destinados a los hornos.



PÓRTICOS DE LA CASA DEL DIRECTOR Y DE LOS HORNOS DE SAL. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

La composición del pórtico que la nave presenta adosado en el frente también es clásica, pero las columnas se han disuelto en el paramento. No sabríamos definir con certeza de qué elemento estaríamos hablando, soporte o muro, si tuviéramos que clasificar los apoyos del pórtico central de cada uno de los hornos que flanquean la Casa del Director.

Se trata de pilastras almohadilladas que siguen el juego de alternar sillares de diferente grosor entre juntas muy marcadas. Ya no hay rastro de basa y el supuesto capitel es el último sillar del soporte que aumenta su tamaño de forma casi imperceptible, manteniendo inquebrantable su tenaz forma prismática y extendiéndose a lo largo del muro con formalización de imposta. El entablamento de esta portada ha perdido los triglifos, las gotas e incluso el quebrado en bandas del arquitrabe, que queda reducido a una banda plana del espesor de una hilada de piedra. Asistimos a una evidente y voluntaria regresión de las formas, del lenguaje, que es paulatinamente sustituido por su equivalente geométrico y constructivo elemental²⁴.



PORTADA DEL EDIFICIO DE LOS HORNOS DE SAL. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

En la base de esta simplificación formal, además de la presión de la crítica de los teóricos más rigoristas, late el conocimiento de las arquitecturas que están en el origen del clasicismo, la egipcia o la etrusca y por supuesto la griega de “Paestum”. Su arrebatadora expresividad basada en la masividad, la elementalidad constructiva y la austera y precisa decoración, ya está avanzado en el capítulo dedicado a G. B. Piranesi, fascina en general a los arquitectos ilustrados y en particular a Ledoux, que encuentra en esta esencialización formal y verismo constructivo la coartada perfecta para “caracterizar” su arquitectura protoindustrial²⁵.

²⁴ *La Arquitectura es a la albañilería, lo que la poesía es a la literatura: es el dramático entusiasmo del oficio; sólo con exaltación se puede hablar de él.*

LEDOUX, Claude-Nicolas. “*L’architecture considérée sur le rapport de l’art et des moeurs et de la législation*” TOMO I Pag. 16

²⁵ *El historicismo griego tuvo su origen en el conocimiento de la arquitectura griega adquirido con la aparición de “Ruins of the Most Beautiful Monuments in Greece”, de J. D. Leroy, publicado en 1758, “Antiquity of Athens”, de 1762, por Stuart y Revett, y “Sequence of Plans, Sections of Paestum”, de G. M. Dumont, publicado en 1764. A estos tres libros se puede atribuir el repentino interés por Paestum, que tuvo lugar entre 1748 y 1750. Los motivos y circunstancias de las visitas a este lugar explican los que estimularan a los arquitectos del siglo XVIII a comprometerse en este tipo de investigaciones.*

COLLINS, Peter. “*Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950*” Pag. 77

Podríamos evocar en relación a este proceso esencializador el precedente de la arquitectura manierista española del siglo XVI que materializa Juan de Herrera sobre la base clasicista italiana de Juan Bautista de Toledo, donde el reduccionismo formal tiene caminos similares a los empleados por Ledoux, aunque los motivos son muy diferentes. En este caso, el estilo Herreriano trata de simplificar el lenguaje para poder utilizarlo en la colonización y en la expansión por todo el orbe del imperio filipino, aunque tampoco es ajeno a un compromiso con la racionalidad constructiva y la economía de medios.

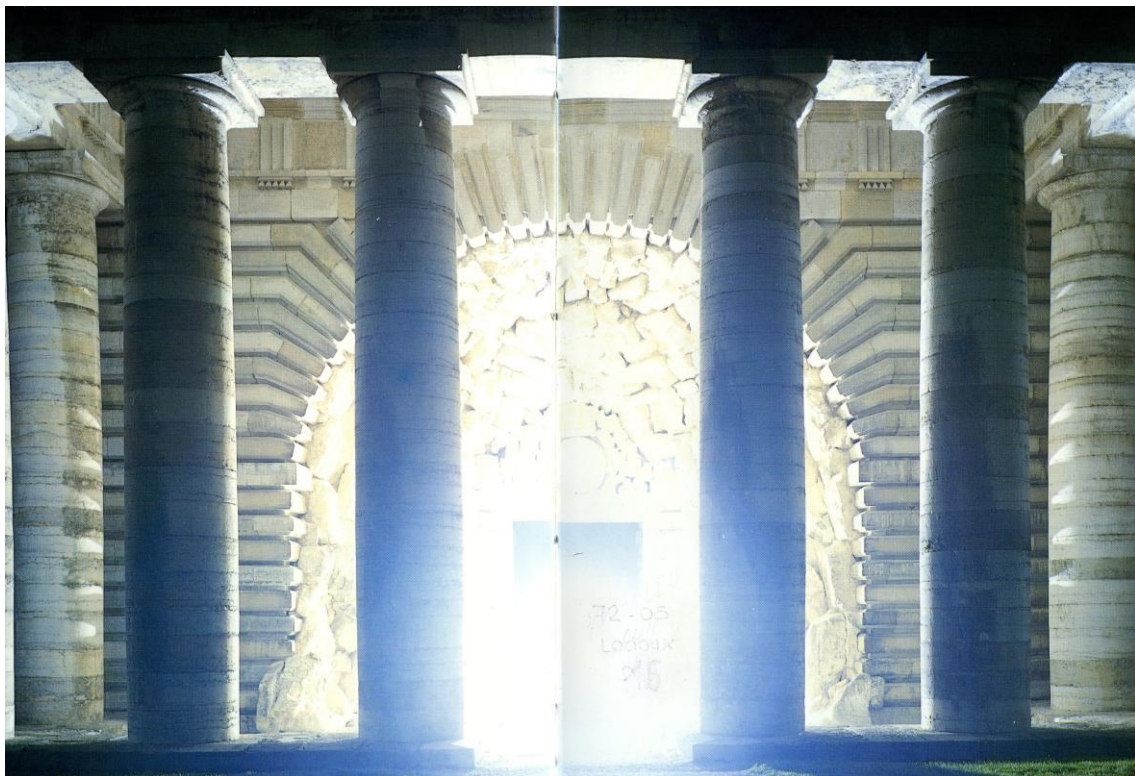


DETALLE DE LAS COLUMNAS DE LAS CASA DEL DIRECTOR. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

Por otro lado, leemos, así mismo, en estos diseños de órdenes, que podríamos definir como “constructivistas”, unas intenciones que ya hemos reconocido y analizado en algunos grabados del “*arquitecto veneciano*”, aunque en este caso, con la voluntad expresa de ser una alternativa real, no como una crítica teórica o un lúcido reflejo deslumbrador de la historia, como lo fueran en G. B. Piranesi. Ledoux construye sus órdenes con plena consciencia proyectual y desde premisas prácticas amparadas en la lógica estereotómica de la piedra y en su capacidad expresiva intrínseca. Antepone a la propia forma histórica tradicional inspirada en el manierismo más transgresor, la condición constructiva esencial y la geometría elemental, la del cuadrado y el círculo, la del prisma y el cilindro, y en último término la del sillar tal como sale de la mano del cantero, sin pasar por las cuestionadas intenciones del arquitecto.

La manipulación lingüística no se limita a los órdenes, sino que afecta también a los paramentos. En ellos Ledoux experimenta diferentes tratamientos que también tienen sus referentes en la arquitectura manierista, y por tanto en el pasado romano menos canónico, pero que se someten al rigorismo geométrico y a la razón constructiva trascendiendo su origen naturalista inicial.

De nuevo el Pabellón de Entrada de la Salina nos puede servir de ejemplo ilustrativo de esta búsqueda de una nueva reformulación del viejo lenguaje. Ya hemos aludido varias veces a la gruta que Ledoux reproduce detrás del pórtico y su voluntad evocadora de la naturaleza en estado puro, o dicho de otro modo, de la arquitectura en su punto cero de manipulación. El paramento que envuelve a la gruta, tratado mediante un almohadillado pseudoisodomo y listeadado, podría ser el primer paso dado por la arquitectura a partir de las rocas apiladas que conforman el paramento cóncavo de la falsa cueva, es decir, su ordenamiento en bandas, en hiladas constructivas. Visto como una sucesión de planos, el Pórtico representaría los tres estadios de la evolución de la arquitectura: la cueva con sus piedras apiladas, el muro con sus sillares rústicos, pero alienados y por último el pórtico propiamente dicho. El acceso a la Salina significaría, por tanto, recorrer el camino contrario: partiríamos de la artificialidad de la arquitectura del pórtico, para, a través de un simple muro de sillares apenas trabajados y con vocación casi exclusivamente constructiva, alcanzar la naturalidad de la cueva, y a través de ella el agua salúfera que mana desde sus profundidades rocosas.



PÓRTICO DEL PABELLÓN DE ACCESO. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

Advertimos también que el almohadillado que envuelve la gruta se pliega para formalizar el arco y sus dovelas desbordan e irrumpen en el entablamento dórico demostrando que su formalización, basada en la lógica de la construcción, es de rango superior a la del arquitrabe y a la del friso con los triglifos, que se apoyan todavía en la vieja tradición. No así a la de la cornisa, cuyo sentido funcional la hace superponerse al

desbordamiento del arco bajo su vuelo. El paramento repite por tanto el mismo proceso que hemos visto que sufre la columna: la paulatina sustitución de su lenguaje clásico por un nuevo, o quizá no tan nuevo, pero dotado de un renovado vocabulario, que además se hace parlante para poder ser comprensible.

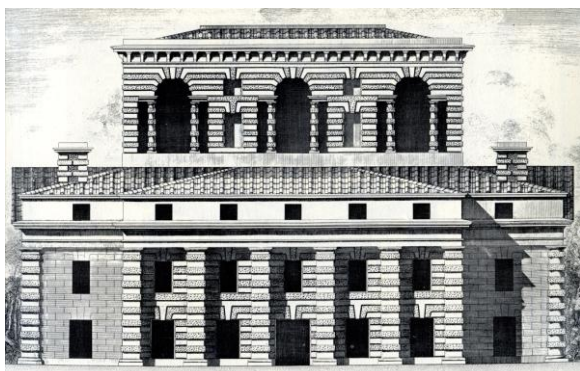
La autonomía, la simplificación y geometrización de las formas son la clave de este nuevo lenguaje, como también lo fueran de la traza general del complejo protoindustrial y de cada uno de sus edificios. La regla es la misma para el todo y para las partes, lo que lo convierte en un verdadero sistema de composición alternativo.

Las transformaciones de los paramentos, las manipulaciones de la apariencia de los muros, son tanto más significativas que la mutación que sufren las columnas, cuya función como soportes reales las justifica, lo que no ocurre con el tratamiento de los muros, que está en la base de la resistencia de la decoración a desaparecer de las paredes. El *"horror vacui"*, el miedo al vacío y al silencio al que los rigoristas habían condenado a los paramentos al negarles toda posibilidad de expresión, lleva a Ledoux a reaccionar buscando una alternativa que salve la necesidad de caracterizarse de la arquitectura a través de su apariencia externa.

Reacciona ante el riesgo de silencio de la arquitectura, como ya lo hiciera antes G. B. Piranesi, pero sin el jugoso debate dialéctico a través de las publicaciones, ni el histriónico eclecticismo que recogen los grabados del *"Parere"* o las chimeneas del *"Camini"* que preluarían las componendas estilísticas que caracterizaron al siglo siguiente. La influencia de J. R. Perronet hace que la respuesta de Ledoux sea más matizada y sobre todo, asentada sobre los nuevos principios de la razón, y no sobre los del sentimiento, como hiciera el desinhibido grabador veneciano.

De nuevo será la socorrida construcción la que dé un último aliento al viejo vocabulario, justificando su necesidad y aplazando sólo momentáneamente su sentencia de desaparición.

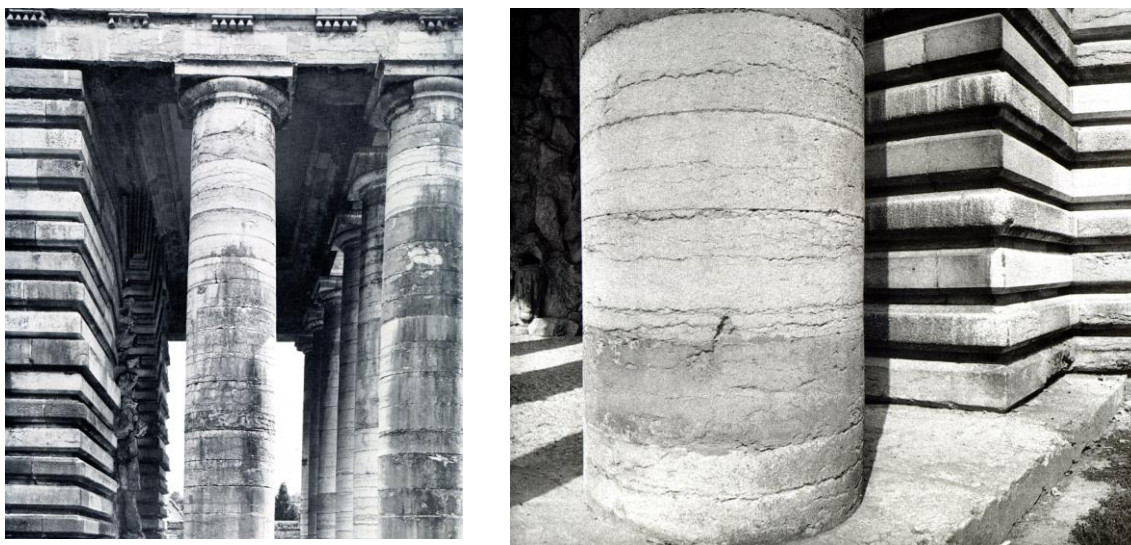
Lo comprobamos en casi todos los edificios de la Salina, pero especialmente en el idealizado y rehecho proyecto de la Casa del Director y en el edificio destinado a Cochera donde la tortura formal que delatábamos en las columnas se extiende por toda la fachada.



FACHADA LATERAL DE LA CASA DEL DIRECTOR Y COCHERA. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

El tratamiento almohadillado de toda la pared se apoya en la coartada constructiva para asumir un expresionismo desatado que tiene que ver de nuevo con el vocabulario del

manierismo, traducido a través de la obra de Palladio²⁶, pero que se inspira también en las estructuras ingenieriles romanas, donde la velocidad de la construcción impedía detenerse en el tratamiento superficial de los sillares, generando la imagen y textura rugosa característica de acueductos y puentes. De nuevo pudiera ser G. B. Piranesi y su lectura arqueológica de la antigüedad, quien estuviera detrás de esta reformulación del lenguaje que plantea Ledoux; y a la que J. R. Perronet no pudiera oponer ninguna objeción. Al fin y al cabo se trataría de imitar las obras de ingeniería de los romanos aprovechando su racionalidad constructiva y de costes. La fábrica está construida por los mismos sillares, pero dispuestos en planos diferentes, lo que no redundaría en un mayor costo y sí en una facilidad de ejecución.



PABELLÓN DE ACCESO. VISTA LATERAL Y DETALLE. SALINAS DE CHAUX. C. N. LEDOUX. 1775

Asistimos con este proceso a una verdadera huída hacia delante en la que Ledoux ajusta el lenguaje del clasicismo a los nuevos requerimientos de la razón y de la economía de medios impuesta por el tema, y seguramente obligado por los ingenieros de la empresa concesionaria de la explotación, sin renunciar a dotar a su arquitectura de la decoración, el carácter y la monumentalidad propias²⁷; y recurriendo para ello a la geometría más elemental y a la manipulación de la construcción. El lenguaje resultante, sin dejar de ser

²⁶ *L'architecte Jean-Charles Moreux a décrit ses créations en référence à Palladio et à Piranèse, qu'il tenait pour ses deux inspirateurs.*

GALLET, Michel. "Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806"

Pag. 6

²⁷ *La decoración es el carácter expresivo, más o menos simple, más o menos complejo, que se da a cada edificio. Diferencia los altares que rivalizan desde tiempo inmemorial con el Ser Supremo, del frágil palacio, sostenido en poderes pasajeros. La decoración vivifica las superficies, las inmortaliza, imprime en ellas sensaciones y pasiones; modifica las irregularidades de la suerte, rebaja la presuntuosa opulencia y ensalza el apocado infortunio; arremete contra la ignorancia, ensalza el saber, y en su justo reparto, otorga a las naciones el esplendor que las ilumina, y hunde en la barbarie a los pueblos ingratos o indolentes que descuidan sus favores. Esa hábil coqueta, apoyándose en las dúctiles artes de la civilización, interpreta todos los papeles: es alternativamente rigurosa o fácil, triste o alegre, serena o apasionada. Su aspecto impone o seduce, es celosa de todo, y no puede soportar la vecindad que le ofusca, ni la comparación que destruiría sus encantos. Siempre rodeada por los deseos que se unen a sus rayos, se aísla del mundo (Las decoraciones bien concebidas deben estar aisladas, no estando dominadas por ningún elemento que las estorbe o constriña). En su metódico retiro, tiene sus propias escansiones basadas en movimientos reguladores.*

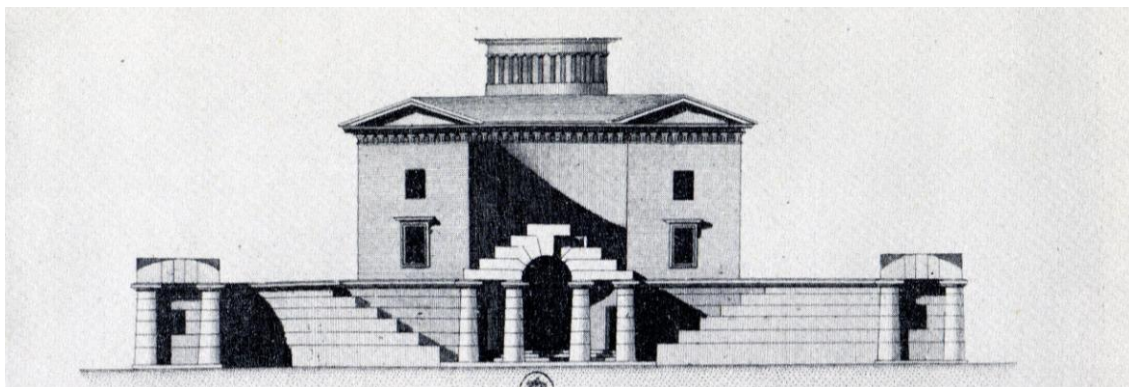
LEDoux, Claude-Nicolas. "L'architecture considérée sur le rapport de l'art et des mœurs et de la législation" TOMO I

Pag. 13-14

clásico, se legitima por sí mismo, por su sencillez formal, su verosimilitud constructiva y por su necesidad: nada de lo que proyecta Ledoux en estas fachadas es fácilmente prescindible. Forma y significado cristalizan en el sistema constructivo siendo inseparables.

El éxito del nuevo lenguaje se basa también en su configuración por partes autónomas que, sin embargo, son capaces de formar conjuntos arquitectónicos con voluntad de organización unitaria. Se trata por tanto de un verdadero sistema compositivo formado por un conjunto limitado de piezas cuya alternancia permite una constante variación en el resultado final de cada obra. Casi podríamos definir el sistema como un “juego de arquitectura” a la manera de los que describe Juan Bordes en su “Historia de los juguetes de construcción”²⁸ en los que con una serie de elementos compositivos fijos a los que se les puede asociar otra serie de acabados, y dentro del marco estricto de un sistema acotado de proporciones y relaciones geométricas básicas, se pueden producir variaciones infinitas, como se intuyen a través de los diversos edificios de la Salina.

Y como demuestra Ledoux cuando la “*Ferme Generale*”, la compañía encargada del cobro de impuestos, decide cerrar París y le encarga la muralla de “*Barrières*” en 1784. La capacidad del nuevo sistema compositivo de producir variaciones formales infinitas se pone a prueba y permite a Ledoux proyectar y construir, en apenas cuatro años (1785-1789), los más de sesenta fielatos que se levantan en el perímetro de París y que apenas durarán unos años en pie ya que serán abatidos casi en su totalidad durante el Segundo Imperio.



BARRIÈRES DE PARÍS. C. N. LEDOUX. 1785-1789

El encomiable esfuerzo que realiza Ledoux para mantener vivo el lenguaje clasicista, dotarlo de una renovada credibilidad y convertirlo en sistema, incluso en contra de muchos de sus propios correligionarios²⁹, correrá la misma suerte que sus “*Barrières*”, la revolución hará tabla rasa de todo ello.

²⁸ BORDES, Juan. “*Historia de los juguetes de construcción*” Ed. Cátedra. 2012

²⁹ *Ses piliers massifs et rapprochés, l'effet cyclopean de ses bossages; la brutalité de son clair-obscur lui attirèrent les reproches de mauvais goût et les brocards des amateurs plus séduits par le corinthien délicat de Gabriel et de Mique. Ils jugeaient l'architecture de l'octroi lugubre et carcélare. L'une des appréciations les plus intéressants est celle de Sébastien Mercier: “L'architecture de ces barrières est carrée, angulaire; elle a dans son style quelque chose d'âpre et de menaçant”*

GALLET, Michel. “*Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*”

V.3 LA CIUDAD IDEAL DE CHAUX COMO TEORÍA DEL LENGUAJE DE LA MODERNIDAD

Ledoux caerá en desgracia y dejará de ser el arquitecto de la “*Ferme generale*”, perderá su clientela aristocrática y también su influencia en el poder. Siendo incluso perseguido y encarcelado durante más de un año en la prisión de la *Force* por las nuevas autoridades revolucionarias, acusado de colaboracionismo con los realistas. Su etapa de gloria como arquitecto de fama acaba, por tanto, con la toma de la Bastilla, pero se inicia a partir de ella un segundo y último periodo que nos parece incluso más significativo que el primero respecto a la evolución de su lenguaje arquitectónico. En esta última fase sustituirá la construcción por la reflexión, las obras por la teoría y la realidad por la utopía, soñando una arquitectura que pretende responder a los nuevos requerimientos posrevolucionarios.

Dedicará los últimos años de su vida a la preparación de sus memorias-tratado: “*L’architecture considéré sur le rapport de l’art, des moeurs et de la législation*” (La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación). El primer volumen, como ya hemos adelantado, lo publica en 1804 y en él se desarrolla lo que podríamos llamar su visión teórica de la arquitectura, mientras que el segundo, que se publica mucho más tarde, en 1847, es básicamente la recopilación de toda su obra construida antes de la revolución y carece de texto.

Nos interesa especialmente el primer volumen del tratado donde Ledoux plantea un giro radical en su visión de la arquitectura y de paso en su visión política. Y lo hace partiendo de las Salinas de Chaux, construidas entre 1775 y 1779, sobre las cuales proyecta toda una ciudad ideal completa y utópica, pensada para la nueva sociedad basada en los ideales de la revolución: libertad, igualdad y fraternidad. Para esta nueva ciudad proyecta las instalaciones industriales: la salina y la fábrica de cañones; las viviendas de los trabajadores, artesanos, agricultores, artistas, etc.; así como las instituciones colectivas: el mercado, los baños públicos, los hospitales, etc. que sustituyen a los denostados monumentos; y en la que incluso, fantasea con nuevos programas públicos como el “*Pacifière*”, el “*Paraneteon*”, el “*Oikema*”, etc.

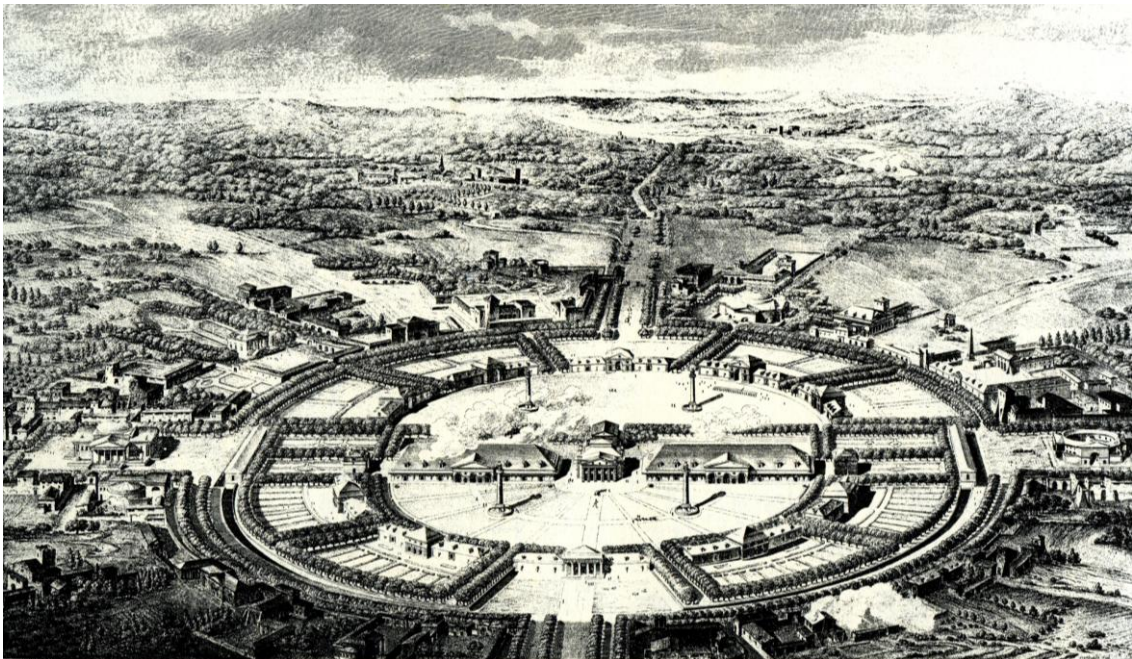
La publicación del Tratado y de los grabados que representan a la ciudad ideal es de 1804, pero la idea de una ciudad industrial vinculada a las salinas arranca casi desde el inicio de su construcción³⁰, aunque no está claro en qué momento se realizan los diferentes diseños de las viviendas y de los edificios institucionales, cuyo lenguaje purista contrasta abiertamente con el de los edificios construidos realmente.

³⁰ *Ledoux a composé pour Chaux, entre 1773 et 1776, et tenté de faire approuver le projet d’une ville ouvrière munie de ses équipements socio-culturels. Il en parle en ces termes: “Je présentai les porjets d’une ville ouvrière avec les accroissements dont elle était susceptible... Le ministre (Terray) demande le tableau de la dépense en isolant la faveur aux établissements qui sollicitaient un caractère public... le roi arrête le plan general en 1774”. Il dit ailleurs que l’administration a “arrêté sommairement la ville” et qu’une des maisons qu’il présente “fait partie des celles approuvées en 1773”. Son ami Delille nous apprend que Turgot –entre 1774 et 1776- vit les premiers dessins et loua poliment le talent de Ledoux. Cependant, rien ne fut entrepris.*

GALLET, Michel. “*Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*”

Este cambio de rumbo, esta impostura quizá no del todo justificada por las fechas, que Stoloff denomina “*Affaire*” en su “*Autopsia del mito*”³¹ no nos interesa tanto desde el punto de vista moral, personal o político, en el sentido de que Ledoux intente con la publicación de su tratado lavar su pasado monárquico, convirtiéndose interesadamente en el más encendido defensor de los valores revolucionarios. O que la Salina, creada como manufactura Real, y por tanto, representativa del modelo social y laboral que caracteriza y sostiene económicamente al Antiguo Régimen desde los primeros ensayos de J. B. Colbert, se presente en el Tratado, escrito después de su paso por la prisión de la *Force*, como el marco urbano y arquitectónico del nuevo modelo social. No, no son estas pesquisas socio-políticas las que interesa desentrañar en este estudio, sino las que muestran el cambio formal que se evidencia en sus propuestas arquitectónicas.

La “*Ciudad ideal de Chaux*”, vista desde el Tratado, ya no es el “*monumento*” que representa el poder de la monarquía absoluta, sino la ciudad idílica, redonda y autosuficiente que se puebla de instituciones públicas novedosas y de viviendas para obreros, artesanos y profesionales; para ciudadanos en suma. El cambio va unido a una nueva vuelta de tuerca de su experimentalismo formal, esta vez mucho más audaz y revolucionario que el estéril pero significativo esfuerzo por hacer evolucionar el lenguaje clásico que hemos descrito hasta ahora.



VUE PERSPECTIVE DE LA VILLE DE CHAUX. C. N. LEDOUX

Completar el semicírculo inicial de la Salina y generar el óvalo completo se convierte de nuevo en la metáfora geométrica perfecta que explicita con elocuencia la profundidad del cambio que se produce en Ledoux en la segunda etapa de su trayectoria y que se caracteriza por el uso en sus proyectos de una geometría todavía más reduccionista y por la depuración astringente y extrema del lenguaje que alcanza en muchos casos la abstracción. Ambos aspectos ya estaban presentes en su producción prerrevolucionaria, pero se exageran y radicalizan en las propuestas, teóricas y sólo dibujadas, que recoge el Tratado.

³¹ STOLOFF, Bernard. “*L’affaire Claude-Nicolas Ledoux. Autopsie d’un mythe*”.

En este sentido, su biografía y su actitud ante los nuevos retos de la arquitectura posrevolucionaria, así como su radical depuración del lenguaje, que le lleva hasta el silencio casi absoluto, corren en paralelo a los de E. L. Boullée, pero con las significativas diferencias que ya han quedado señaladas, a las que podríamos añadir las que afectan a sus respectivos tratados. Si *“L’Essai”* es un modelo de texto de arquitectura, claro, didáctico y resolutivo al que podemos considerar como el último gran tratado de la arquitectura clasicista; el de Ledoux es justamente lo contrario: oscuro, a veces incomprensible y nada práctico. Podríamos decir de él que padece de la verborrea incontenible que caracteriza el monólogo de un esquizofrénico, en la que cada frase, leída en solitario, está cargada de razón, de sensatez y de sentido común, mientras que el discurso en su conjunto, se hace ilegible a cada paso por la mezcla indiscriminada de recetas morales, pedantes citas históricas, cuestiones prácticas, amargos rencores y todo tipo de reflexiones paralelas que se vuelcan inconexas y a borbotones incontenibles sobre el texto.

En este sentido, se podría establecer un curioso paralelismo entre el tratado de Ledoux y el *“Ulises”* de James Joyce donde el autor vierte de forma no controlada todo lo que se le pasa por la cabeza durante un largo día, haciendo su lectura casi ininteligible. El paralelismo trasciende incluso al hecho de utilizar un recurso literario muy similar, si reparamos en que la hija del escritor irlandés padecía esquizofrenia y al ser atendida por Carl Jung, el famoso psiquiatra afirmó que el padre también sufría la enfermedad mental, conclusión a la que llegó después de leer el *“Ulises”*.

A esta, llamémosla casualidad, podemos unir un comentario explicativo de Umberto Eco al respecto: *“Jung se daba cuenta de que la esquizofrenia adquiriría el valor de una referencia analógica y había que considerarla como una especie de operación “cubista” en la que Joyce, como todo el arte moderno, disolvía la imagen de la realidad en un cuadro ilimitadamente complejo, cuyo tono lo daba la melancolía de la objetividad abstracta. Pero en esta operación [...] el escritor no destruye la propia personalidad, como hace el esquizofrénico: encuentra y funda la unidad de su personalidad destruyendo otra cosa. Y esta otra cosa es la imagen clásica del mundo”*³².

Estado mental y comentario, que podrían ser aplicados a Ledoux, después de su caída en desgracia y de su paso por la cárcel, y que nos daría una plausible explicación de la complejidad de su laberíntico tratado y de las, estas sí, revolucionarias arquitecturas que en él se recogen.

Veamos hasta que punto las propuestas arquitectónicas recogidas en él son realmente novedosas desde el punto de vista formal, dejando a un lado otros aspectos significativos que tienen que ver con el contenido social, la seriación de viviendas, la utopía urbana o incluso la apuesta ecológica, que está implícita en ellas, y que ya han sido ampliamente tratados por la crítica especializada en Ledoux³³ y no se abordan, por tanto, en este estudio.

La división en dos volúmenes del tratado nos permite, de entrada, discriminar en este análisis el segundo de ellos, por estar dedicado casi íntegramente a la obra prerrevolucionaria de Ledoux, que podríamos considerar en términos generales como continuista y conservadora. Es en este segundo tomo, que sirve de memoria de su obra construida, donde se recogen los proyectos residenciales e institucionales que siguen

³² ECO, Umberto. *“Las poéticas de Joyce”*

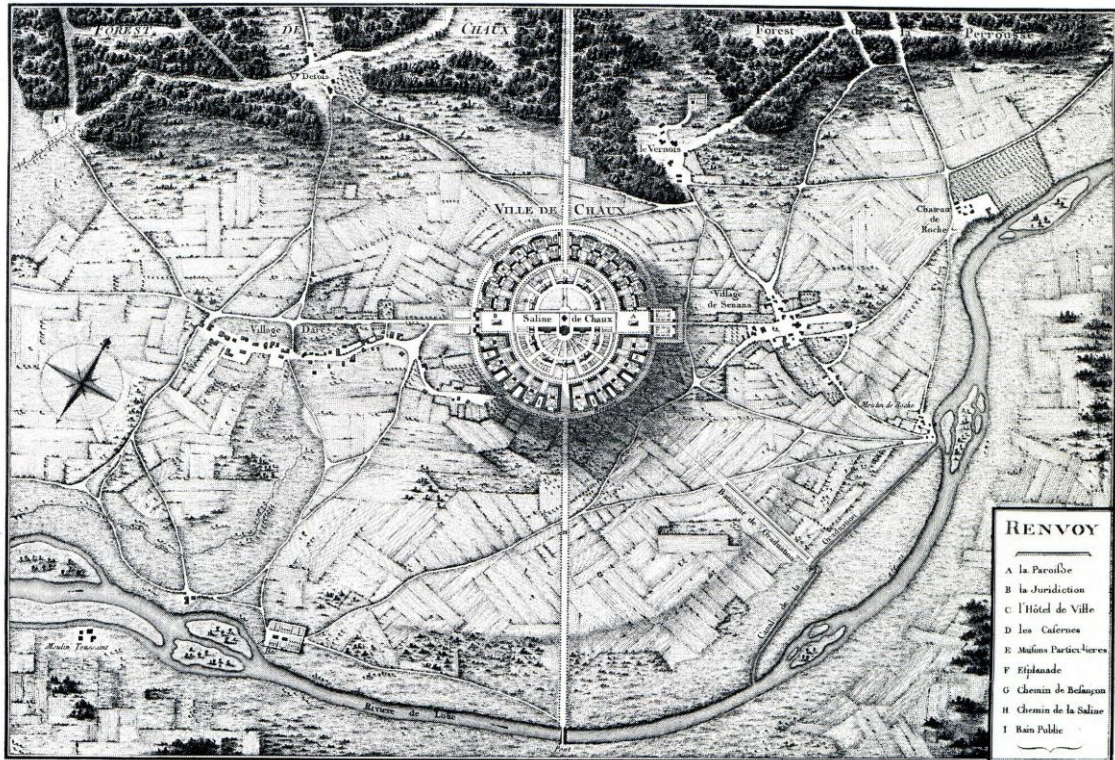
Pag. 69-70

³³ Las monografías de Stoloff, Gallet o Vidler, entre otras, desarrollan ampliamente estos conceptos.

muy de cerca los planteamientos de la arquitectura neoclásica del momento inspirada en las obras de A. J. Gabriel, así como los proyectos de las “Barrières” de París ya comentados, que se abordarán de nuevo al final de este epígrafe.

Es, sin embargo, en el primer volumen donde Ledoux desarrolla toda su teoría sobre la arquitectura y la acompaña de las novedosas propuestas que están en la órbita de la ciudad de las Salinas de Chaux, como ejemplos gráficos de sus planteamientos. En las primeras líneas de la introducción ya deja claras sus intenciones, o la disculpa de sus anteriores errores:

*“...no ofreceré a mis lectores proyectos de aquellos que se pierden en la nebulosa de las ideas imaginarias, ni aquellos cuya sobrecogedora concepción sirve para aniquilar su realización de antemano”*³⁴



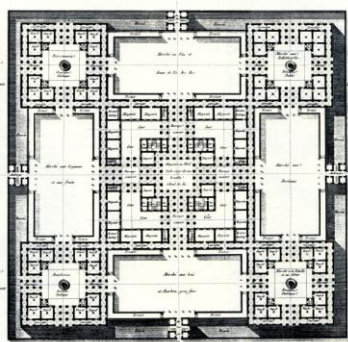
CIUDAD IDEAL DE CHAUX. PLANO GENERAL. C. N. LEDOUX

En este gran proyecto de nueva “Ciudad Ideal” Ledoux toca todos los programas, tanto públicos como privados, que conformarían las nuevas colectividades urbanas posrevolucionarias convirtiéndose, de esta manera, en un verdadero y consciente pionero de la fiebre utópica que sacudirá los dos siglos siguientes. Sigue, en este sentido, la línea abierta por Tomás Moro con su “Utopía” de 1516, y antecede a los falansterios de Charles Fourier que arrancan a comienzos del Ochocientos así como a Robert Owen que funda su “New Harmony” en 1825. O ya en el siglo XX anuncia proyectos como el de la “Ciudad jardín” (1902) de Ebenezer Howard, la “Cité industrielle” (1904) de Tony Garnier o “Broadacre city” (1932) del propio F. L. Wright³⁵.

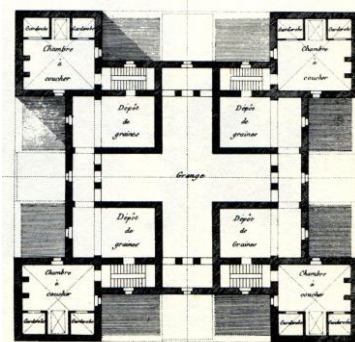
³⁴ LEDOUX, Claude-Nicolas. “L’architecture considérée sur le rapport de l’art et des mœurs et de la législation” TOMO I Pag. 3

³⁵ ... se consulta a los artistas que envejecen en la corte, acostumbrados a someterse al termómetro del día. Hinchidos de esa dignidad que denota su insuficiencia, fundamentan sus debates sobre los delitos de

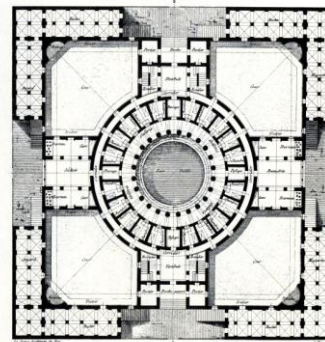
Pero no sólo es pionero en esto, sino sobre todo en la utilización de un lenguaje definitivamente liberado de los formalismos banales y de las retóricas monumentalistas de sus primeros proyectos, así como de los experimentalismos lingüísticos que caracterizan los proyectos reales construidos en al Salina. Las nuevas propuestas, ya sean de viviendas o de edificios públicos son verdaderamente revolucionarias³⁶ en su concepción y en su tratamiento formal.



PLANTA DEL MERCADO
CIUDAD IDEAL DE CHAUX. C. N. LEDOUX



GRANJA PAREADA. PLANTA



PLANTA DE LOS BAÑOS PÚBLICOS

Las plantas se organizan mediante lo que Ledoux denomina “*La ciencia de la distribución, principio exigido por la imperiosa necesidad que rige la naturaleza entera*”³⁷, es decir, una rígida base geométrica que en general se reduce a una trama cuadrículada que organiza todos los espacios. En muchas ocasiones esta trama base se estructura mediante un cuadrado dividido en nueve partes, como aconsejara Robert Morris seguramente inspirado en la división tripartita que supone la *taxis* aristotélica³⁸,

*mi imaginación. A falta de razones convincentes, sacan de su arsenal las caprichosas armas del ridículo. Los tratantes, aguijoneados por rapsodias indigestas, insisten acompañándose con discordantes cantinelas, y fatigan los oídos con sonidos impotentes; los intereses se cruzan por doquier. Cada cual se dice a sí mismo riendo: **columnas para una fábrica, templos, baños públicos, mercados, puentes, edificios comerciales y de juegos, etc, etc.** ¡Qué cúmulo de ideas incoherentes! Después, encogiéndose de hombros, y ya curvados por la adulación, claman contra la locura. ¡Cuántos prejuicios habría que vencer! Todo se oponía a estas visiones anticipadas que se adelantan veinticinco años a su siglo.*

LEDOUX, Claude-Nicolas. “*L’architecture considérée sur le rapport de l’art et des moeurs et de la législation*” TOMO I
Pag. 40

³⁶ *Pour la plupart, les autres édifices de la ville, reproduits dans l’Architecture de 1804, appartiennent à une manière plus tardive, celle que l’on a nome **radicale** ou **révolutionnaire**.*

GALLET, Michel. “*Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*”

Pag. 223

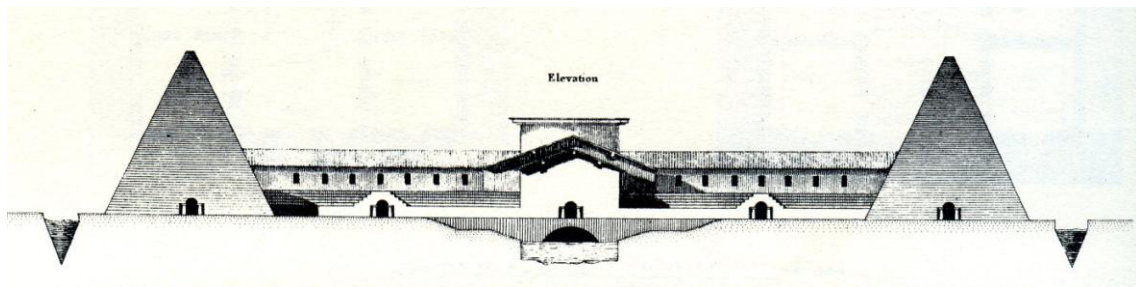
³⁷ *Al presentar la variedad, bajo todos los aspectos de que es susceptible, lejos estoy de creer que deba reposar bajo las frágiles bases del capricho. Siempre sometida a la depuración del gusto, a la severidad de la líneas, al principio exigido por la imperiosa necesidad que rige la naturaleza entera, la distribución ha de ser tenida en cuenta en toda clase de servicios; sea en la ciudad o en el campo, nos exige economizar el tiempo y prevenirse contra esas fantasías que prodiga el gusto. (...) Apelaré a la pública solicitud contra las negligencias que el ignorante multiplica, el voluptuoso desdeña, y el indiferente perpetúa. Atacaré, si, atacaré los abusos acreditados por la esclavitud de la costumbre, que retardarán la ciencia de la distribución; arrancaré la venda que cubre desde hace tantos siglos una práctica amordazada, la práctica de que la conciencia de lo mejor contribuye en mayor medida al desarrollo que el limitado precepto que pretende mantenerla como está.*

LEDOUX, Claude-Nicolas. “*L’architecture considérée sur le rapport de l’art et des moeurs et de la législation*” TOMO I
Pag. 13

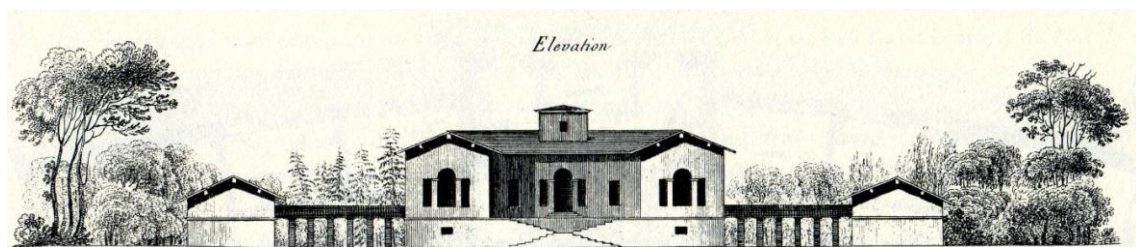
³⁸ *En nuestro análisis emplearemos el término **taxis** para referirnos al soporte o entramado sobre el cual se han de disponer los diversos miembros arquitectónicos de acuerdo con el uso, tanto aristotélico como vitruviano del término. Este entramado normativo es un sistema de líneas, planos, ejes o superficies*

ajustándose a esta matriz todas las divisiones interiores. A partir de ella se ocupan los cuadrados extremos, se distribuye la cruz griega central o se recurre a las diversas variantes intermedias mezcla de ambas. La geometría estricta y elemental domina las composiciones de las plantas marcando el paso a sus sucesores, CH. C. Dubut y J. N. L. Durand, que sacralizarán el elemental sistema compositivo estableciendo mediante sus variantes, los diferentes tipos arquitectónicos.

La simetría se mantiene como rutina geométrica básica y como reflejo último de la naturaleza y por tanto de teórica razón que gobierna las composiciones³⁹, aunque en realidad los diferentes elementos compositivos tienen autonomía propia y sólo remiten a así mismos y a sus compromisos geométricos. Ni siquiera los condicionantes funcionales elementales, tan exigidos por los rigoristas y proclamados por el propio Ledoux, doblan la rigidez de las trazas.



FÁBRICA DE CAÑONES. CIUDAD IDEAL DE CHAUX. C. N. LEDOUX



CASA DE CAMPO. C. N. LEDOUX

Las volumetrías siguen las mismas pautas que las plantas, dominando la estricta geometría de los volúmenes puros: el cubo es el rey de las composiciones, pero el prisma, el cilindro y en ocasiones hasta la esfera se incorporan al juego compositivo. Se ponen de manifiesto las contraposiciones volumétricas elementales mediante agregaciones, pero también las maclas, forzando la componente escultórica y abstracta de la arquitectura. Las composiciones son ensimismadas, autónomas e idealistas, como lo fueran las de los últimos proyectos de E. L. Boullée, con la diferencia conceptual de que para Ledoux no se trata de alcanzar con ellas el verdadero arte a través de la

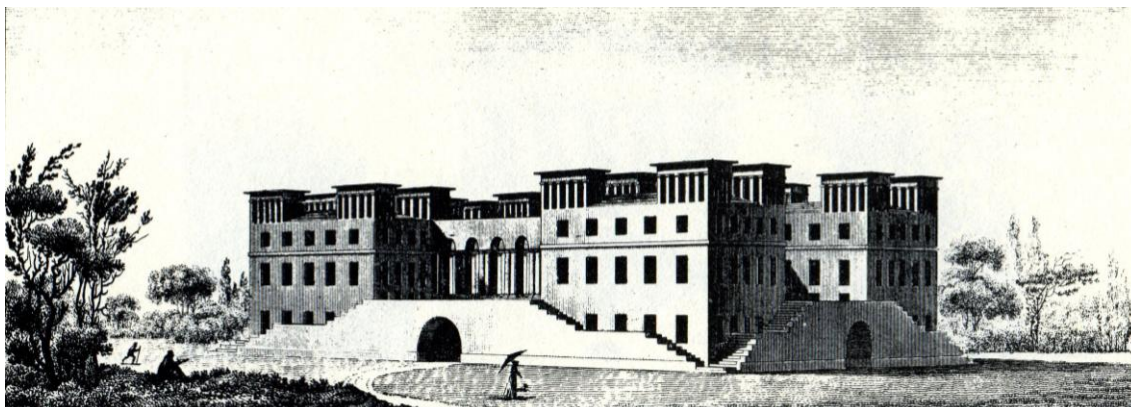
límites reguladores que garantizan que la materia se disponga por medio de leyes que aparentemente no sean contradictorias.

TZONIS, Alexander, LEFAIVRE, Liane y BILODEAU, Denis. "El clasicismo en arquitectura. La poética del orden" Pag. 16

³⁹ No se olvidará la simetría; tomada del ejemplo de la naturaleza, contribuye a la solidez y a establecer relaciones paralelas que no excluyen lo pintoresco, ni siquiera lo extravagante, que sería deseable proscribir.

LEDoux, Claude-Nicolas. "L'architecture considérée sur le rapport de l'art et des mœurs et de la législation" TOMO I Pag. 12

“Poesía” de la arquitectura, sino de una opción que tiene que ver con la racionalidad, entendida desde la fría y técnica mirada de los ingenieros, es decir como cuestión práctica y de economía de medios⁴⁰.



CASA PARA UN PADRE Y TRES HIJOS. C. N. LEDOUX

Sorprende que esta pionera actitud respecto al carácter escultórico de la arquitectura basado en las geometrías elementales tenga su reflejo en la más rabiosa actualidad, donde, de nuevo las volumetrías puras se convierten en objeto de culto y de moda; pero lo más sorprendente es que estemos hoy más cerca de los planteamientos poéticos de E. L. Boullée que de los prácticos de Ledoux al proponerlas.

La permanente atracción de la arquitectura por la geometría es como la fuerza gravitatoria, una constante que siempre está presente en el planteamiento y por supuesto en la solución. Cada generación la venera como el talismán salvífico, para a renglón seguido despreciar su rígido corsé, que constriñe la imaginación y limita el genio del arquitecto. Tanto el siglo XVIII, como el XX son ejemplos paradigmáticos de esta peculiar y destructiva dialéctica.

El esencialismo volumétrico es un lugar común a casi todos los arquitectos ilustrados, pero no lo es tanto la radical desnudez de los paramentos. De nuevo la actitud de Boullée, en este aspecto, nos sirve de contrapunto para valorar hasta qué punto Ledoux llega más lejos, o más cerca si lo asociamos a la modernidad.

Para E. L. Boullée el paramento limpio pone en valor las columnas, es el contrapunto formal que revaloriza el papel de los órdenes como portadores de la belleza en la arquitectura. Los inmensos pórticos columnados de sus edificios sólo tienen sentido si se contraponen a los paños ciegos. En esta confrontación se eliminan hasta las ventanas ratificando hasta qué punto los aspectos formales de la arquitectura están todavía en E. L. Boullée por encima de los estrictamente funcionales⁴¹.

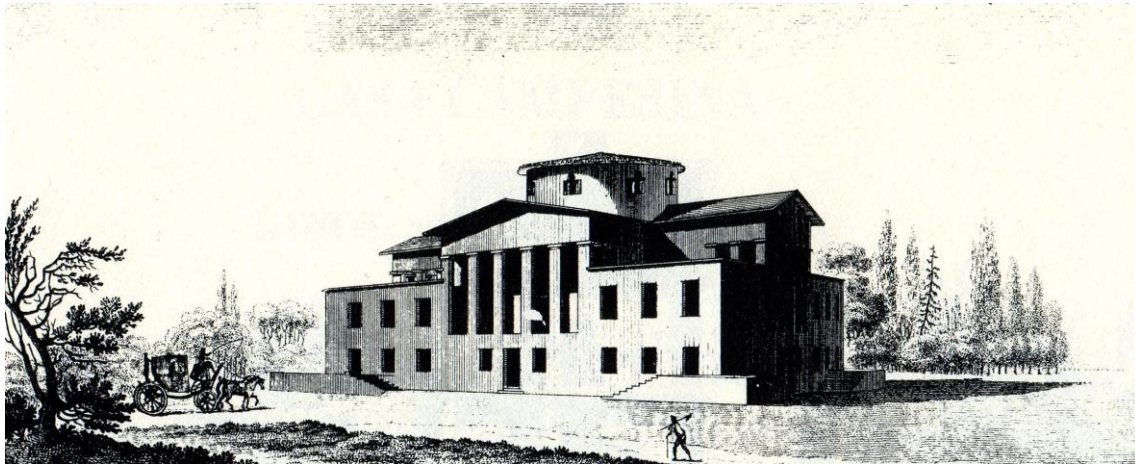
⁴⁰ *Habitantes de los campos, si compiláis las obras de los mejores artistas a fin de apropiaros de sus ventajas, no os separéis jamás de las únicas bases capaces de justificar vuestros gastos: el buen gusto se halla en todo aquello donde queda patente la pureza de las líneas; se halla en todo aquello donde el pintor de la naturaleza infunde el espíritu de la vida, y se une a su poder para presentar el tributo de la armonía que aquel le debe.*

LEDOUX, Claude-Nicolas. “L’architecture considérée sur le rapport de l’art et des moeurs et de la législation” TOMO I Pag. 82

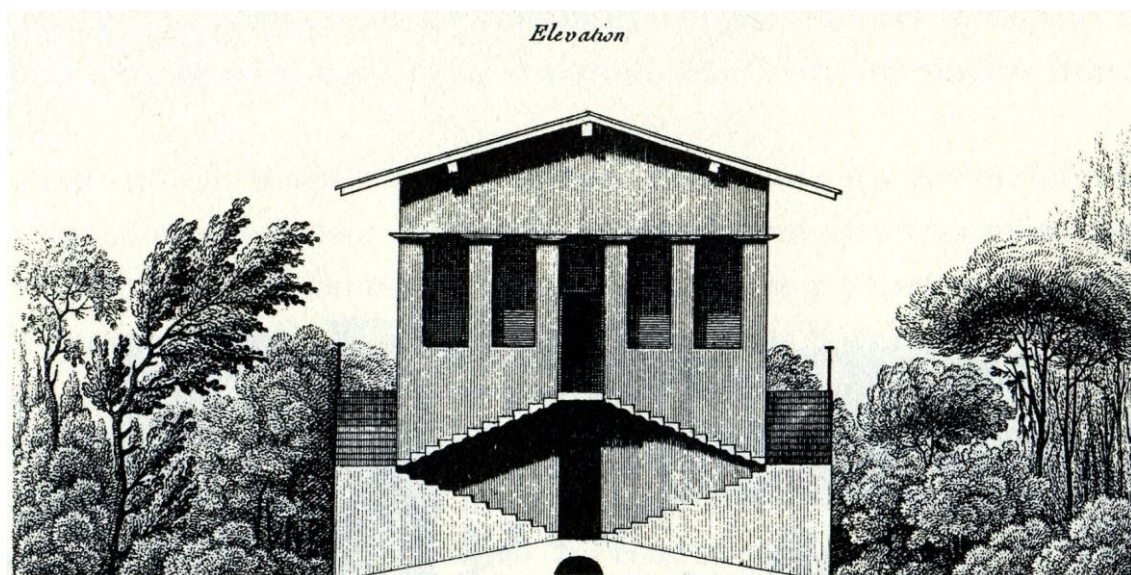
⁴¹ *Ledoux fue discípulo de Boullée y como él explotó los efectos teatrales de las masas esféricas y cúbicas. Como él, mostró un gusto por las paredes blancas y desagrado por los tipos tradicionales de ventanas que han caracterizado al arquitectura de los años más recientes y que hicieron observar a 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 “*

En Ledoux no ocurre lo mismo, los paramentos de sus propuestas más utópicas pierden prácticamente todos los atributos formales, pero responden a su función primordial de cerramiento, asumiendo sus condiciones. Los muros, si, se desnudan completamente, domina en ellos el paramento liso, mudo inexpresivo, pero no se eliminan los huecos, sino que éstos constituyen, desde ahora, la forma, el lenguaje, la representación.

A través de la disposición y forma de los huecos en el paramento el edificio adquiere su carácter y por tanto su significado. El edificio se hace “parlante” a través de las perforaciones en sus muros, de su formalización, de su tamaño y de su disposición en el paramento, que inevitablemente tiene que ver con su función. Estamos muy cerca de la modernidad en esta actitud tan revolucionaria.



CASAS DE CAMPO. C. N. LEDOUX

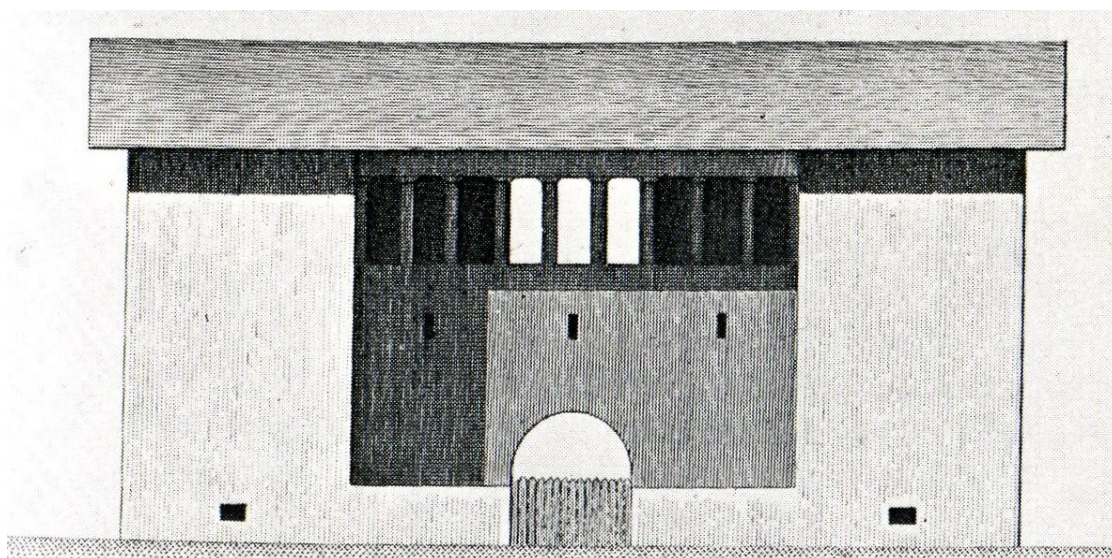


simplicidad masculina” y que pudo haber aprendido directamente de éste cuando asistía a su escuela de arquitectura en la rue de la Harpe.

COLLINS, Peter. “Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950” Pag. 18

Los huecos se abren limpios, rectangulares o rematados en arco. La ventana veneciana, reminiscencia de la veneración que Ledoux tiene por A. Palladio⁴² es, con la columna dórica, las únicas licencias formales que se permite en muchas de las propuestas. La propia columna se camufla en el paramento, como lo hiciera en el pórtico de los Hornos de Sal de la Salina, para no significarse formalmente: el aristocrático orden se disuelve en el muro transformándose en un macizo más entre la igualitaria serie que pauta los huecos de los pórticos corridos. Se convierte, por tanto, en soporte genérico, prismático o circular, despojado de su decoración y por tanto de su significado propio e individualizado. A este nuevo soporte “socializado” lo podríamos asociar metafóricamente a la nueva ciudadanía posrevolucionaria.

¡El rey ha muerto!



CASA DE LOS VIGILANTES. C. N. LEDOUX

No estamos hablando ya del problema del exceso de decoración o del referente histórico al que la asociamos, ni siquiera de su desesperada búsqueda entre los pertrechos hábilmente manipulados de la construcción o de la arqueología. No estamos tampoco alimentando la vieja polémica de la genialidad y la creatividad apoyada en la capacidad de inventar nuevos ornamentos que alimentara G. B. Piranesi, estamos ante la negación absoluta del problema:

“...contemplad cuánto gana el arte cuando el objeto principal se halla despojado de cuanto le es inútil; contemplad lo que pierde al ser diluido en lo accesorio”⁴³

Quizá Ledoux tampoco es consciente de la revolución que verdaderamente suponen sus propuestas, aunque el ahínco con el que se empeña en sacar adelante la publicación del Tratado que las recoge, en la que emplea sus últimos recursos vitales y económicos, nos

⁴² *Ledoux multipliait les références a Palladio, "cet architecte aimable dont le génie embellit les bords de la Brinthe"*

GALLET, Michel. "Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806"

Pag. 22

⁴³ LEDOUX, Claude-Nicolas. "L'architecture considérée sur le rapport de l'art et des moeurs et de la législation" TOMO I

Pag. 16

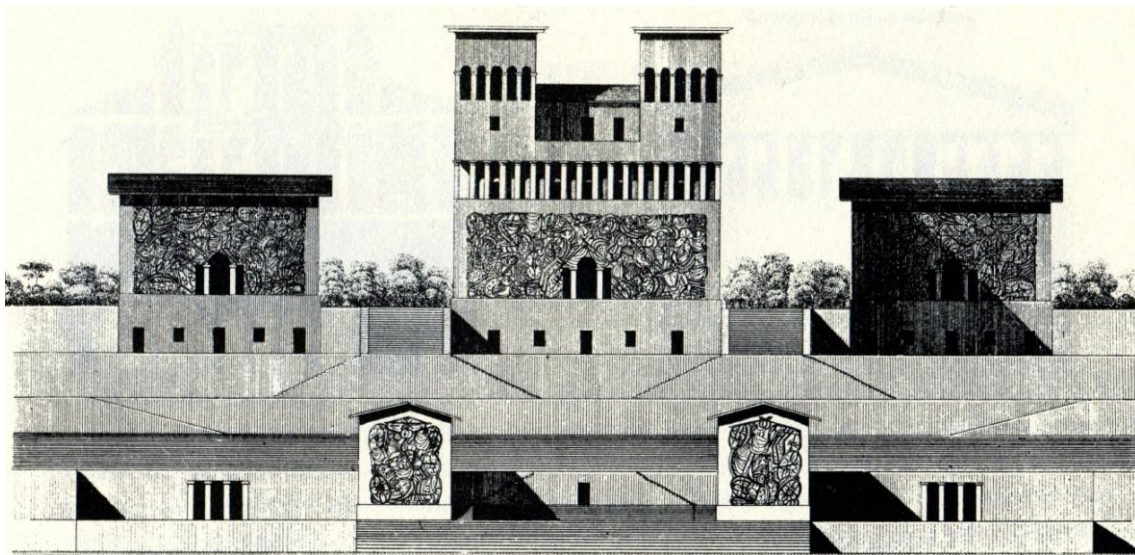
hace dudar de ello. La duda se extiende también al momento en que ese cambio radical que percibimos, se produce en su obra y en su pensamiento, y a los motivos profundos que lo alientan.

La complejidad que supone datar cronológicamente los diferentes grabados y su publicación desordenada y confusa en el Tratado, quizá voluntariamente confusa para borrar interesadamente las huellas y por supuesto el momento en que se producen las pisadas, no permiten establecer si la nueva actitud político-social y su visionario referente formal reflejado en el proyecto de “Ciudad Ideal de Chaux” se produce antes o después de la revolución, lo que justificaría o no el “*Affaire Claude-Nicolas Ledoux*” que denuncia Stoloff en su “*autopsia del mito*”. Poder datar estos proyectos clarificaría si el compromiso social de Ledoux arranca desde su labor como Comisario de las Salinas del Franco Condado iniciada en 1771, como pretende demostrarnos con el desarrollo temporal de las explicaciones del texto, que se inicia con las primeras visitas a las Salinas que su cargo le ha encomendado; o se trata de una acomodación posterior a los nuevos tiempos y a las nuevas exigencias políticas que, de paso, lave su pasado poco presentable ante las nuevas autoridades políticas.

En este sentido parece significativo que, con un agotador esfuerzo económico, que incluso le lleva a enfrentarse en los tribunales durante seis años con su propia hija, y apenas dos años antes de su muerte, publique primero la propuesta teórica y los grabados de “Ciudad Ideal de Chaux”, que lo ponen en sintonía con los nuevos tiempos. Y venda a su alumno y albacea testamentario Pierre Alexander Vignon los grabados del resto de toda su obra construida antes de la revolución, incluidas las odiadas “*Barrières*”, que después de 1789 no eran la mejor carta de presentación para conseguir nuevos encargos. El segundo volumen no será publicado hasta 1847 cuando la revolución no es más que un hecho histórico para el recuerdo.

Sea como fuere, no nos importan tanto las vicisitudes del arquitecto en relación a los profundos cambios políticos que le toca vivir y su supuesto camaleonismo para lograr salvar la cabeza, sino el hecho de que, por intuición propia o aguijoneado por las circunstancias, pero con la clara voluntad de dejar constancia de ello, Ledoux nos plantea la definitiva desaparición del lenguaje clásico como vehículo para la representación de la arquitectura, y nos muestra el camino a seguir. Sus desnudas propuestas de viviendas y de edificios públicos para la “*Ciudad Ideal de Chaux*” así lo demuestran.

Su convencimiento absoluto de que la nueva arquitectura pasa por la completa desornamentación de sus paramentos, parece claro a la luz de la cantidad de proyectos que la pregonan en el Tratado. Sin embargo, a la vista de la propuesta para un “*Retour de chasse*” (Pabellón de caza), nos asaltan las dudas. Los diferentes pabellones que componen el conjunto dedicado al descanso y solaz de los cazadores, presentan todos ellos un motivo decorativo a modo de papel pintado o textura en el revoco, de apariencia vegetal, perfectamente delimitado en su perímetro y con un inequívoco carácter estrictamente decorativo.



PABELLÓN DE CAZA. C. N. LEDOUX

El inquietante proyecto podría reflejar en Ledoux las mismas dudas que asaltaban a Piranesi en el *“Parere”* y que Tafuri definiera como *“El vacío absoluto, el silencio de las “cosas solas”, la afirmación tautológica del signo puro, dirigido únicamente a sí mismo”*⁴⁴, en resumen, el horror al vacío semántico. No podemos meternos en la cabeza de Ledoux para adivinar el sentido último de este extraño proyecto, pero su comparación con los experimentos que realiza la Secesión Vienesa en torno a la piel de los edificios⁴⁵, apoyados en los presupuestos teóricos de Gottfried Semper basados en el entendimiento del origen de la envolvente arquitectónica y su apariencia formal en las estructuras textiles, nos vuelven a situar a Ledoux como un auténtico pionero de la modernidad.

Por todo ello, podemos concluir que apenas un siglo después de que Claude Perrault pusiera en duda la legitimidad del sistema compositivo de la antigüedad, Ledoux consigue trasladar el dubitativo convencimiento teórico que sobrevuela a lo largo de todo el siglo, a la praxis; y establecer los principios formales de un nuevo entendimiento de la forma de la arquitectura, abriendo incluso, las diferentes vías de la investigación posterior. Aunque, también es cierto que pasará más de otro siglo hasta que la modernidad retome el testigo y continúe el camino iniciado por Ledoux, ya con plena conciencia de su profundo y revolucionario significado, como ratifica el título del famoso artículo *“Ornamento y delito”* publicado por Loos en 1908, casualmente cien años después de la muerte de nuestro arquitecto.

Durante todo el siglo XIX, en relación al cambio que analizamos, se abre un compás de espera, en realidad un tiempo perdido, en el que las preocupaciones de los arquitectos, al menos las prácticas, no son las que obsesionaban al Ledoux de estas últimas propuestas puristas. Tampoco tuvo oportunidad de llevarlas él a cabo y dejarlas construidas como ejemplo a seguir, el ostracismo al que se ve sometido en sus últimos años de vida se lo impide.

⁴⁴ TAFURI, Manfredo. *“La esfera y el laberinto”*

⁴⁵ FANNELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto. *“El principio del revestimiento”*

Por otro lado, su Tratado se publica después de la llegada al poder de Napoleón, y para entonces, el modelo arquitectónico de referencia es la arquitectura romana, la del imperio, por supuesto. El nuevo estado pretende pasar página de los diez años revolucionarios, y de paso, de los restos del antiguo régimen que aún permanecen en pie, aunque en el fondo, lo esté reinstaurando. Ni E. L. Boullée, como ya vimos, ni Ledoux, como comprobamos ahora, tendrán ningún papel en el nuevo panorama arquitectónico francés. Del mismo modo que tampoco el monumentalismo visionario y alucinado del uno, ni el pragmatismo purista y revolucionario del otro, lograrán por tanto, superar el traumático cambio de siglo.

Sin embargo, sí lo hará el sistema compositivo basado en la geometría elemental de las plantas y en el uso de volumetrías simples y autónomas que ambos comparten. Este modelo de organización espacial que practican con naturalidad todos los arquitectos de la segunda mitad del siglo y que también reconocemos en los palacetes aristocráticos que Ledoux construye en su primera etapa, será utilizado a lo largo de todo el siglo XIX. Es el modelo que Kaufmann define como autónomo, para distinguirlo del heterónimo que asocia al organismo barroco, al que se opone.

Pero en este trasvase del sistema compositivo basado en la geometría, que se produce entre los arquitectos ilustrados y los beauxartianos, existe un paso intermedio, del que ya hemos hablado, pero sobre el que conviene recapitular para entender la raíz del sistema compositivo que regirá durante prácticamente todo el siglo XIX.

El eslabón que enlaza ambos sistemas es precisamente el “Juguete de Construcción” que inventa Ledoux cuando construye la Salina y desarrolla, con evidente éxito, para el diseño de todos los elementos de la “Ciudad Ideal”. Un sistema que fragmenta y desarticula los elementos compositivos, convirtiéndolos en piezas intercambiables. Una verdadera máquina de proyectar basada en dos sencillos principios: una matriz geométrica que configura las distribuciones y las volumetrías, por un lado; y una formalización externa representada por un lenguaje simplificado extraído del palladianismo y de las referencias más arcaicas de la arquitectura griega, por otro.

El sistema compositivo que desarrolla Ledoux podríamos asimilarlo casi a un proceso de industrialización, o por lo menos de sistematización del método de proyecto⁴⁶.

El “juguete” está formado por una serie muy limitada de elementos compositivos intercambiables: pórticos, ventanas venecianas, frontones, etc. Estos elementos se articulan mediante esquemas geométricos también muy básicos: cuadrados, círculos, cruces griegas o la mezcla aleatoria de todas ellos. Y repiten, desde el punto de vista volumétrico, similares mecanismos geométricos a los utilizados en la planta, pero en tres dimensiones: cubos, cilindros, esferas y las mil posibles maclas entre ellos.

Las múltiples variaciones que pueden adoptar el puñado de elementos compositivos descritos permite crear una infinita variedad de soluciones arquitectónicas, todas similares, pero todas diferentes. La arquitectura se despersonaliza y deja de ser única para ser de alguna manera clónica, generalizable y en cierta manera reproducible.

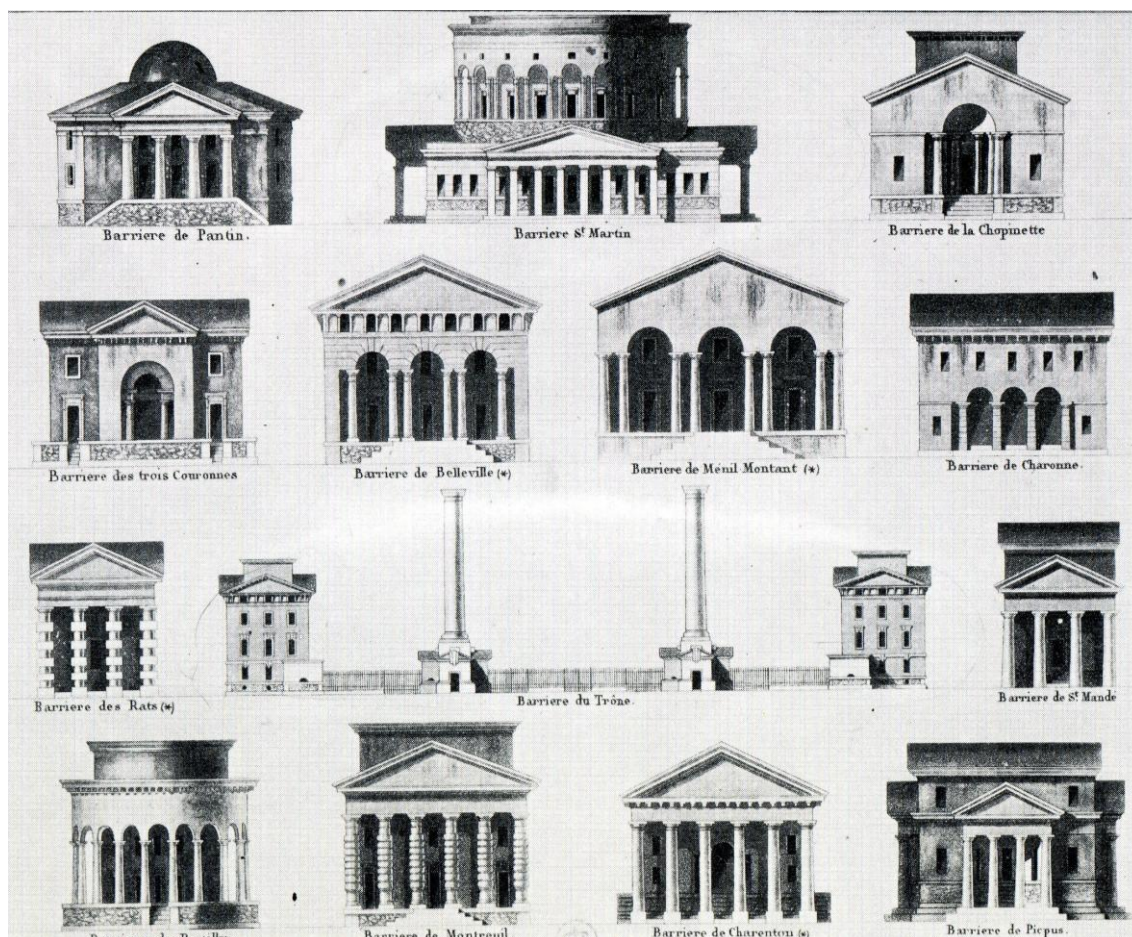
⁴⁶ Desde el punto de vista estrictamente artístico es de especial importancia destacar la ineficacia de las leyes artísticas válidas hasta entonces. Ritmo, simetría de proporciones equilibrio entre las partes – preceptos tan importantes para los artistas y los teóricos clásicos, todos estos eficaces medios del concepto de unidad -comienzan a ser desatendidos de modo visible. La nueva disposición de las fachadas, más libre, y la independencia particular de que gozan las grandes masas de las partes interiores pueden observarse sin dificultad en muchas de las Barriéres de Ledoux.

KAUFMANN, Emil. “De Ledoux a Le Corbusier

Pag. 71

Ya hemos adelantado también que Ledoux pone a prueba definitivamente la viabilidad de su máquina compositiva, de su “Juguete de Construcción”, en el diseño de las “Barrières”, mostrando de manera rápida y sorprendente su sobrada eficacia.

Las “Administraciones”, que es como Ledoux se refería a los fieltos utilizando el lenguaje práctico de la “Ferme Generale”, tienen, sin embargo, vocación de ser monumentos únicos e irrepetibles, “Propileos para París”⁴⁷, pero su formalización sugiere los procesos de mecanización y seriación con variaciones, que caracterizarán las producciones arquitectónicas e industriales modernas. Otro rasgo visionario más que distingue la obra de Ledoux y la acerca a la modernidad.



BARRIÈRES DE PARÍS. C. N. LEDOUX. 1785-1789

⁴⁷ *Tras haber desarrollado muchos planos de edificaciones civiles, presentaré los Propileos de París, tal como eran antes de su mutilación, cuadros vinculados a los más atractivos parajes, cuyos efectos proceden de la engañosa magia de nuestros teatros; desaldearé (se entraba en París atravesando un pantano o unos vertederos) una población de ochocientos mil habitantes, para otorgarle la independencia propia de una ciudad que su aislamiento le confiere. (...) Propondré construcciones cuya diversidad sacia la sed del deseo, propondré virtudes exteriores reunidas en un círculo capaz de homogeneizar el espíritu público, aquellas masas adicionales que someten los tiempos más remotos a los cálculos del día. Reemplazaré las fibrosas ramas de abeto (Las puertas de la ciudad tenían, a modo de protección, unos tejadillos que a menudo debían ser renovados) que dejan penetrar la lluvia tenaz del equinoccio, por peristilos sólidos que resguardarán adecuadamente a los recaudadores de impuestos. Por vez primera se verá, a la misma escala, la magnificencia del merendero y la del palacio; la igualdad moral no se verá por ello perjudicada, más aún, ni siquiera incomodada, realizándose la superioridad del espíritu y del talento.*

LEDoux, Claude-Nicolas. “L’architecture considérée sur le rapport de l’art et des moeurs et de la législation” TOMO I
Pag. 19

Este es, descrito someramente, el truco de las “*Barrières*” levantadas por Ledoux, y que no pasa desapercibido para los ingenieros de la Compañía recaudadora, ni para la siguiente generación de arquitectos.

Será Jean-Nicolas Louis Durand (1760-1834), alumno aventajado de E.L. Boullée, el encargado de extraer las consecuencias prácticas del “invento” y sistematizarlas en su “*Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique*” publicado en 1802. Las Lecciones están pensadas para que sus alumnos del Instituto Politécnico, herederos de *L'École des Ponts et Chaussés* y futuros ingenieros, tengan un manual más eficaz y práctico para hacer arquitectura, que el que publicará dos años después el propio Ledoux⁴⁸. El de su maestro E. L. Boullée no llegó a publicarse hasta 1953.

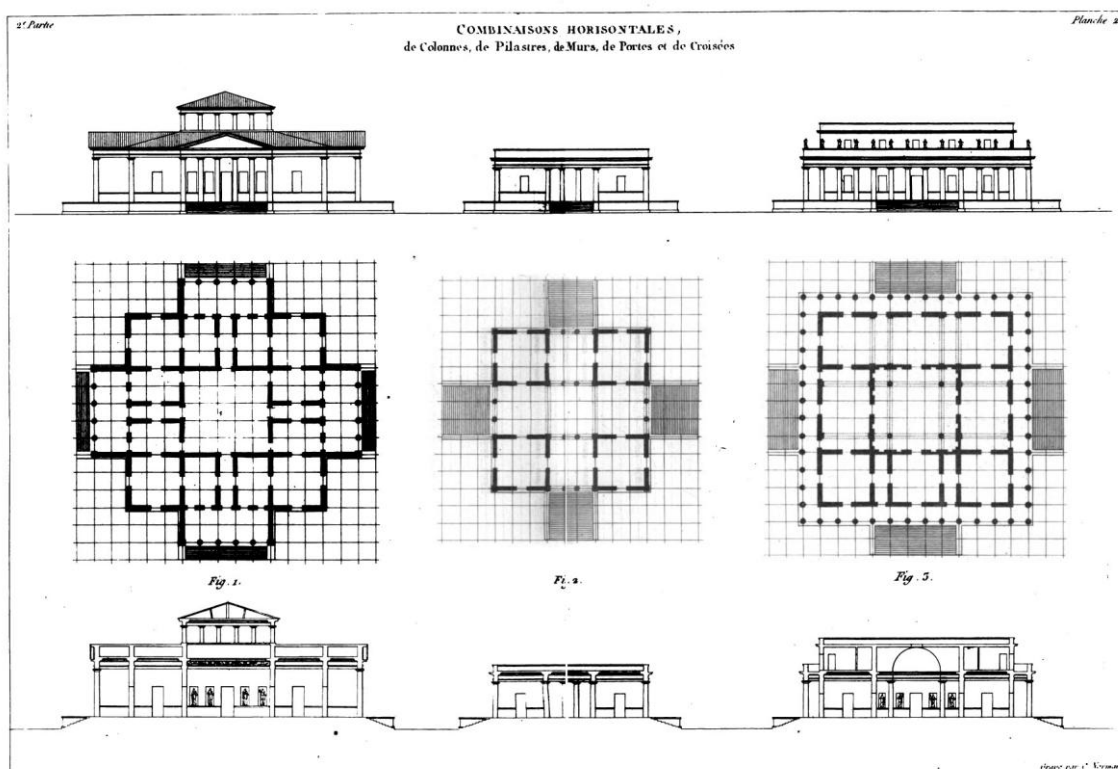


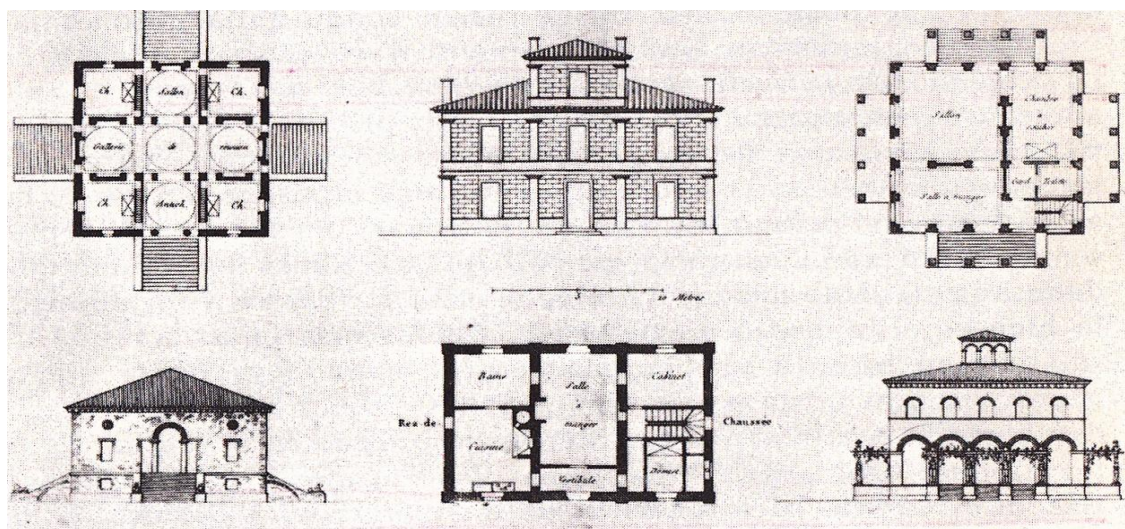
LÁMINA DEL “PRECIS DE LEÇON...”. J. N. L. DURAND. 1802

Lo significativo de la particular traducción que J. N. L. Durand hace del sistema compositivo de Ledoux es la separación de la apariencia externa de la arquitectura, del entramado geométrico que organiza planta y volumen, como si fueran elementos

⁴⁸ *El sistema que Durand elabora con imperturbable coherencia tiene su expresión gráfica en el proceso geométrico, el cual desde ahora –en la primera fase de la recién conquistada autonomía- precede a cualquier otro procedimiento proyectual, y se evidencia en el principio de perfecta igualdad de derechos de las partes. Sólo ahora, una vez superada definitivamente la primitiva representación pictórica y plástica de los elementos arquitectónicos, cuando no impera ya la voluntad apriorística de formas “artísticas”, cuando no se piensa ya en primer término en flanquear (por razones de representación) el salón central principal con pabellones de esquina cuidadosamente distanciados, rítmicamente distribuidos y formalmente bien equilibrados o en disponer cúpulas más bajas a modo de satélites en torno a una cúpula central, cuando ya no se quiere “entretener la vista con vacías imágenes”, solamente ahora queda despejado el camino para un ulterior despliegue en el sentido de la legitimidad propia de la disciplina. Las “formas y proporciones... resultantes de las características de los materiales y del uso de los objetos en cuya construcción serán empleados aquellos”, son pues, “las únicas que importan”.*
KAUFMANN, Emil. “De Ledoux a Le Corbusier” Pag. 81

independientes. De hecho hace mucho hincapié en la distribución, en la organización funcional de la planta, así como en la estructuración de la sección, pero muy poco en la conformación externa de la arquitectura que reviste mecánicamente de pilastras y acabados superficiales genéricos definitiva y perfectamente intercambiables.

Por esas mismas fechas, otro alumno aventajado de los dos grandes maestros, Louis Ambroise Dubut (1769-1846) completa la lectura simplificada del método de Ledoux en su publicación *“Architecture Civil”* editado en 1800, donde da una nueva vuelta de tuerca al problema de la representación, de la forma de la arquitectura, al plantear que lo importante es la trama estructural que organiza la distribución espacial del edificio, de modo que el estilo de las fachadas es perfectamente intercambiable, al gusto o conveniencia⁴⁹.



VIVIENDA LERMINA. J.N.L. DURAND

La ya vieja premonición de D'Alembert en el prólogo de *“L'Encyclopédie”*⁵⁰ en la que asimilaba la arquitectura a una **máscara embellecida de una de nuestras más grandes necesidades** se ve cumplida definitivamente. Como E. L. Boullée y C. N. L. Ledoux, la autoridad y credibilidad del lenguaje clásico tampoco superará el siglo, salvo como decorado teatral o como ropaje falso de un poder que también es ficticio, porque aparenta ser monárquico y absoluto, incluso imperial, y sin embargo, todos saben ya que es definitivamente burgués.

⁴⁹ Pocos años después de la muerte de Blondel, la arquitectura se había alejado rápidamente de la plasticidad de la época heterónoma y sus efectos ópticos. El que siguiera utilizando los motivos decorativos de antaño, el que Dubut disfrazara eventualmente de templo un edificio residencial y que en otra ocasión proyectara una fachada “gótica” y otra “italiana” para una misma planta, (Casas 2 y 11), carece de importancia al lado del profundo cambio que se opera en la estructura. Hacia 1800 se inicia el proceso de decadencia de las formas de la antigüedad, denominado “neoclasicismo”, y que iba a durar varias décadas. Dubut no supondría un avance hacia las superficies puras de Ledoux y tanto aquél como sus continuadores permanecerían aparentemente fieles a la tradición; pero bajo el recubrimiento heterónomo puede reconocerse la estructura autónoma. También para la lengua tuvo que transcurrir un siglo antes de que se abandonara el habla afectada del Barroco y se adoptara un modo de expresión desenvuelto y natural.

KAUFMANN, Emil. *“De Ledoux a Le Corbusier”*

Pag. 87-88

⁵⁰ Nota nº 19 de este capítulo.



“LA CONSAGRACIÓN DE NAPOLEÓN”. J. L. DAVID. 1805-1808

Napoleón Bonaparte, el emperador, *pensó: “Hay que aguantar hasta el fin”. Y siguió más altivo que antes y sus ayudantes de cámara continuaron sosteniendo la inexistente cola⁵¹.*

⁵¹ ANDERSEN, Hans Christian. “El traje nuevo del emperador” Cuento infantil.

CAPÍTULO VI

EL VOCABULARIO MIESIANO COMO PARADIGMA DEL LENGUAJE CONSTRUCTIVO MODERNO

VI.1 MIES EN LA ENCRUCIJADA

VI.2 LAS VANGUARDIAS DESBORDADAS

VI.3 “VOLUNTAD DE ÉPOCA” *VERSUS* “VOLUNTAD ESPIRITUAL”

VI.4 EL MURO DE LADRILLO, MOTOR Y FRENO DE LA MODERNIDAD

VI.5 LA HABITACIÓN DE CRISTAL (GLASRAUM)

VI.6 EL PABELLÓN DE ALEMANIA EN BARCELONA

VI.7 EL NO LENGUAJE COMO ESTILO

VI.1 MIES EN LA ENCRUCIJADA

“La trayectoria de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) puede considerarse como una lucha constante entre tres factores divergentes: la capacidad tecnológica de la época, la estética vanguardista y el legado tectónico del romanticismo clásico. El esfuerzo que realizó Mies hasta el final de su vida para resolver estos tres vectores resulta revelador de sí mismo, nos informa de la naturaleza de la vanguardia y nos indica la relativa incompatibilidad entre el espacio abstracto y la forma tectónica”¹

Al sintético análisis de la trayectoria de Mies que K. Frampton hace en esta cita se podría contraponer el burdo resumen que se puede trazar desde una mirada rápida y superficial del conjunto de su obra. Desde esta supuesta mirada, torpe, miope y necesariamente desenfocada, se llegaría a la conclusión de que la trayectoria de Mies es circular y retorna en sus últimas obras al punto de partida: K. F. Schinkel.

Si en su etapa europea la pelea por destruir las bases mismas de la tradición le lleva a desmembrar la mítica caja clásica, a centrifugar sus espacios interiores y a desmaterializar los muros que la conforman; en su etapa final americana, el proceso es el inverso: la vuelta a la matriz original, la reconstrucción del templo primigenio y la idealización de los volúmenes puros, abstractos e intemporales, se impone otra vez.

A la arquitectura, y también al discurso, le gusta la circularidad, y en general las formas geométricas elementales y puras; el orden, en último término. El control de la forma desde la geometría regular, lo hemos visto en los capítulos anteriores, se convierte en un objetivo que periódicamente vuelve a ser protagonista de la historia.

El problema es que, al igual que ocurre con los análisis precipitados, el purismo geométrico se puede convertir en una trampa sutil y capciosa que frecuentemente deja fuera la otra mitad del discurso, la parte que no se ajusta, la subjetiva, la personal, la sentimental. La batalla entre estos dos componentes, que como hemos visto capitaliza todo el siglo XVIII y arquitectos como G. B. Piranesi la representan dramáticamente en su obra, vuelve a plantearse con toda su crudeza, dos siglos después en la obra de Mies van der Rohe.

La vinculación, circular o no, que Mies tiene con el arquitecto prusiano, quizá esté en relación con la capacidad de K. F. Schinkel de sintetizar en su obra, de forma precisa y clara, el debate abierto el siglo anterior entre la razón y el sentimiento y porque lo hace desde la lucha constante entre los mismos factores mencionados por K. Frampton: la revolución tecnológica que suponen los nuevos materiales, que adopta como síntoma de modernidad; la renovación del lenguaje que lleva a cabo, y que convierte en arquetipo universal del nuevo clasicismo; y el racionalismo constructivo, al que ayuda a dar sus primeros pasos en firme. La historia, por tanto, se repite.

Este elemental y precipitado resumen nos llevaría a la conclusión de que todo intento de refundar la arquitectura como el que Mies pretende, siguiendo la luminosa estela de sus antecesores ilustrados, sobre bases objetivas e incontestables, es decir sobre la razón, está abocado a terminar, como la piedra de Sísifo, de nuevo en la base de la imperturbable montaña de la emoción que, en último término da sentido a la arquitectura.

¹ FRAMPTON, Kenneth. *“Estudios sobre cultura tectónica”*

En este capítulo dedicado íntegramente y por derecho propio a Mies van der Rohe, recorreremos sólo la mitad de su trayecto vital, la etapa europea. Es en esta fase de su trabajo donde se enuncia y pone a prueba el nuevo lenguaje, definitivamente moderno, o sea “*abstracto*”; donde se lleva a cabo la gran revolución de la forma, su negación; y donde la construcción recupera la razón perdida, y largamente añorada desde hace dos siglos, y se convierte en el vehículo mismo de la emoción a través de su condición “*tectónica*”.

Es el camino de ida. La etapa americana, caracterizada por los grandes y puristas volúmenes monumentales construidos en base a la fría lógica de la objetividad estructural, podríamos considerarla, desde nuestra mirada miope y desenfocada que sólo percibe el trazo grueso de la historia, como el camino de vuelta.

Analizada desde esta simplificada perspectiva histórica, la etapa europea de la obra de Mies, caracterizada por la búsqueda de un lenguaje propio, elemental y emanado de la esencia de la arquitectura, es decir de su voluntad de ser, por encima de todo, un hecho constructivo, ocuparía el eslabón final de esa línea de pensamiento cuyos antecedentes arrancan, como hemos analizado en los capítulos anteriores, en el siglo XVIII y se desarrolla en el siglo XIX de la mano de E. Viollet-le-Duc, G. Semper, O. Wagner y por supuesto H. P. Berlage y P. Behrens, por nombrar sólo a algunos de sus más sobresalientes protagonistas.

Desde el punto de vista de esta historia, será Mies, quien llevará definitivamente a la práctica los principios teorizados, pero nunca materializados de forma convincente, por sus ilustres predecesores.

El lento desarrollo y maduración de los principios de la razón y la búsqueda de la esencia de la arquitectura en su realidad constructiva, no consiguen, por tanto a lo largo de estos dos siglos, producir obras que expresen convincentemente estos objetivos, sin recurrir a los manidos estilos arquitectónicos. Será en el arranque del siglo XX cuando, por fin, podamos ver las primeras realizaciones que trasciendan la ya madurada teoría y superen el grado de las visionarias intuiciones ilustradas que hemos puesto al descubierto en los capítulos anteriores o los tímidos y acomplejados avances de los arquitectos decimonónicos. Respecto a estos últimos no incidiremos en esta tesis, por estar exhaustivamente estudiados por la historiografía de la modernidad.

Este largo y complejo proceso tiene, no obstante, una similitud asombrosa con la trayectoria personal y vital de Mies, donde la teoría se desarrolla mucho antes que la práctica, y ésta, avanza entre balbuceos formales hasta que finalmente despegua y se desembaraza de los vocabularios heredados, ya sean los tradicionales o los esgrimidos mesiánicamente por las nuevas vanguardias, hasta concebir un “no lenguaje” que hace de la sinceridad constructiva su paradigma.

Ahondando en el paralelismo entre la biografía de Mies y los dos últimos siglos de la historiografía de la arquitectura, las obras neoclasicistas de E. L. Boullée, las neorenacentistas de G. Semper o los recursos mediavelistas de H. P. Berlage, podrían ponerse en paralelo con las primeras casas de Mies en estilo clasicista prusiano inspirado directamente en K. F. Schinkel y en la obra contemporánea de P. Behrens. Del mismo modo que las soflamas vanguardistas proclamadas vehementemente en las conferencias o publicadas por Mies en las revistas *G* o *Frühlicht*, no están lejos de las proclamas rigoristas y radicales del abate M. A. Laugier, del idealismo alucinado del “*Architecture, essai sur l’Art*” o de los acalorados discursos y escritos incendiarios de sus predecesores más inmediatos, G. Semper y H. P. Berlage.

Salvando las distancias, se podría argumentar que Mies recorre, condensado, todo el camino de los dos últimos siglos en su propia biografía. Esta es la razón fundamental por la que esta tesis no incide en la repetición de toda la historia del proceso, sino que se limite a analizar los antecedentes ilustrados desvelando los síntomas pioneros, quizá menos estudiados por la historiografía, y extrae y resume los resultados a través de la obra europea de Mies van der Rohe.

Veamos de entrada el primer paso de este camino-resumen que Mies recorre en solitario. El punto de partida consiste, de nuevo, en desembarazarse de los formalismos al uso, de los estilos clasicistas y del pesado lastre de la tradición heredada, que sus predecesores no fueron capaces de llevar a cabo.

Los inicios de esta trayectoria están suficientemente estudiados así como la influencia de la escuela de K. F. Schinkel en su formación, a la que tiene acceso a través de su maestro P. Behrens, del que aprende "*la gran forma*" y la relación de la arquitectura con la tecnología del momento, de la época.

P. Behrens representa el último eslabón entre la tradición clasicista y la modernidad. En su obra se unen por tanto el vocabulario heredado de K. F. Schinkel con la asunción definitiva de los nuevos materiales, el incipiente desarrollo tecnológico y la producción industrial. Es el precursor del debate sobre la forma técnica como cuestión estética y el valor de la arquitectura como representación, entendida desde su capacidad de evocación.

El marco donde P. Behrens pone a prueba sus teorías lo constituyen las nuevas tipologías vinculadas a las instalaciones industriales, no así los edificios institucionales o las viviendas, cuya imagen permanece anclada en los estereotipos clasicistas. No es comparable en este sentido la actitud de P. Behrens en el proyecto de la embajada de Alemania en San Petersburgo (1912) o en la casa que construye para Theodor Wiegand, director del Altes Museum (1911), frente a los postulados que representan las naves que realiza para Walter Rathenau en el complejo de la AEG.

De nuevo nos encontramos un llamativo paralelismo entre esta dualidad que caracteriza la obra de P. Behrens y la dicotomía que hemos puesto de manifiesto en la trayectoria de J. N. Ledoux. Con un siglo de distancia recorren un camino similar espoleado por la influencia progresista de la industria, que llevan a cabo en las obras públicas, y lastrado por el conservadurismo del lenguaje heredado, con el que resuelven los encargos residenciales privados.

Y, al igual que para J. N. Ledoux, la construcción de las Salinas de Chaux supone la oportunidad de realizar un avance sin precedentes en relación a la racionalidad de la arquitectura, sin abandonar el lenguaje de los órdenes, para P. Behrens, la construcción de las imponentes naves industriales para la AEG es, del mismo modo, el mejor banco de pruebas para la introducción de las novedades tecnológicas sin perder el hilo argumental de la gran arquitectura, sin perder el carácter, y manteniendo la voluntad de forma y representación que, tanto para J. N. Ledoux como para P. Behrens, caracterizó ineludiblemente a la arquitectura.

En Mies también detectamos esta dualidad entre la producción residencial y la obra pública, vinculada sobre todo al montaje de exposiciones, y la introducción paulatina de las nuevas tecnologías, acero, hormigón y vidrio, que lentamente se abren paso en el conservador mundo de la construcción.

Seguramente es en el estudio de P. Behrens, en el que permaneció entre 1908 y 1910, donde Mies aprendió la técnica constructiva que le sirvió para el desarrollo de sus obras iniciales, claramente inspiradas en el maestro. Estas primeras casas realizadas formal y constructivamente en el lenguaje del clasicismo prusiano, heredero de la escuela de K. F. Schinkel, no aportan nada nuevo en el panorama arquitectónico, ni se intuye en ellas ningún rasgo significativo de la evolución posterior.

En este periodo, que podemos enmarcar en el decenio entre 1910 y la Gran Guerra, el hito más importante en la formación de Mies es, sin embargo, por su trascendencia posterior, el descubrimiento de H. P. Berlage. Conocerá su obra y quizá al propio arquitecto, durante la estancia en Holanda para proyectar la nueva vivienda del matrimonio Kroller-Müller, aunque Franz Schulze en su biografía crítica lo pone en duda². Y volverá de la estancia en Holanda, decepcionado por no recibir definitivamente el encargo, pero vivamente impresionado, sobre todo por el hecho de que las teorías de Berlage sobre la verdad en arquitectura eran mucho más radicales que las de P. Behrens, y a Mies le sirven para confrontarlas con las de su maestro, al que replica con este motivo: ***“Bueno, pero siempre y cuando tu no estés completamente equivocado.”***³

El principio de la honestidad constructiva dejará una profunda huella en Mies que marcará toda su obra y su producción teórica y didáctica. Los principios de la teoría de H. P. Berlage se manifestarán en forma de pensamientos aforísticos mucho antes de que pueda plasmarlos en obras concretas y aflorarán en proyectos utópicos antes que en la obra construida. Pero todo ello ocurrirá incomprensiblemente, como argumenta Schulz, una década después.



PROYECTO PARA LA CASA KRÖLLER-MÜLLER. LA HAYA. MIES VAN DER ROHE. 1912

² Sin embargo, el principal hecho que presenta dudas en cuanto a la cronología de la maduración de Mies y en cuanto al papel que Berlage desempeñó en ella –como recordaba una y otra vez en sus años en América- es el trabajo que realizó inmediatamente después de su periodo en la Haya. Desde entonces hasta 1921 sus diseños no muestran ninguna influencia perceptible del pensamiento de Berlage, y si en cambio pocas variaciones de estilo con respecto al que marcó su producción anterior a 1912. A lo largo de toda la segunda década del siglo, Mies siguió practicando resueltamente el clasicismo y el historicismo en arquitectura, las mismas actitudes que evitaba Berlage, y por lo cual él le elogiaba. De hecho, no hay ninguna prueba de que conociera a Berlage personalmente; ni al principio en Holanda ni después en ningún otro lugar.

SCHULZE. Franz. *“Mies van der Rohe. Una biografía crítica”*

Pag. 70-71

³ El edificio de la Bolsa de Ámsterdam me había impresionado mucho. Behrens replicó que lo encontraba passé y yo le respondí: ***“Bueno, pero siempre y cuando tu no estés completamente equivocado.”*** Se puso furioso, ponía cara de quererme pegar. A mí lo que más me interesó de Berlage fue la escrupulosidad constructiva, honesta hasta los huesos. Su actitud espiritual no guardaba relación con el clasicismo, ni con los estilos históricos tampoco. Visto Berlage, tuve que luchar para alejarme de Schinkel.

“Mies Speaks”, en *Architectural Review*, nº 114. Diciembre, 1968. Pag. 451. Referido por SPAETH, David. *“Mies van der Rohe”*

Pag. 31

Dentro de este lento proceso evolutivo, hay un hecho significativo en la biografía de Mies que le forzarán a desembarazarse, al menos desde las propuestas aunque no todavía desde las obras realizadas, de los formalismos historicistas. Es la no aceptación de su proyecto para la vivienda-museo del matrimonio Kröller-Müller en la Exposición para arquitectos desconocidos que realiza W. Gropius en 1919⁴. La constatación de que su obra no estaba a la altura de los tiempos, manifestada por su compañero de despacho en la época de aprendizaje, supone un duro golpe a su orgullo y precipita un cambio profundo en sus planteamientos que se traduce en posturas tan radicales, en relación a la asunción del momento, como la que recoge el artículo “*Burohaus*” publicado en el primer número de la revista *G*:

*“La arquitectura es voluntad de la época traducida a espacio. Viva, cambiante, nueva. Ni el ayer, ni el mañana, sólo el hoy puede plasmarse. Sólo se puede realizar esta arquitectura. Crear la forma desde la esencia de problema con los medios de nuestra época. Ésta es nuestra tarea”*⁵

Y lo repetía al año siguiente con los siguientes términos:

*“La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. Hasta que esta simple verdad no sea reconocida, la nueva arquitectura será insegura y vacilante. Hasta entonces será un caos de fuerzas sin dirección. Una cuestión como la de la naturaleza de la arquitectura está basada sobre su propio tiempo, que sólo puede manifestarse en tareas vivas y en medio de su propio tiempo. En ninguna edad ha sido de otro modo. Es inútil escoger el uso de formas del pasado en nuestra arquitectura. Incluso el más fuerte talento artístico fracasará en este intento. Una y otra vez vemos arquitectos de talento que fracasan porque su obra no está a tono con su época. En última instancia, pese a sus grandes condiciones, son aficionados; no cambia nada que se equivoquen entusiásticamente. Es una cuestión de principios. Es imposible ir hacia delante y mirar hacia atrás; quien vive en el pasado no puede avanzar”*⁶

La exagerada fe del converso le lleva incluso a desmarcarse y criticar veladamente a sus maestros P. Behrens y H. P. Berlage, que en ese momento con H. van de Velde eran los arquitectos más prestigiosos de Centroeuropa. Mies cumple de este modo la vieja máxima de “*matar al padre para ser uno mismo*” y sigue en esto también un precepto nietzschiano: “*Se recompensa mal a un maestro, si se permanece siempre discípulo. ¿Y por qué no vais a deshojar vosotros mi corona?*”⁷

⁴ Una experiencia crucial con miras al cambio radical en el terreno artístico fue para Mies, con seguridad, su solicitud infructuosa de participación en la “Exposición para arquitectos desconocidos” organizada por Walter Gropius, en abril de 1919. El arquitecto se tomó muy a pecho el rechazo de su plano, dibujado en los años 1912-1913, para la Residencia Kröller-Müller. Gropius criticó, al parecer, su falta de modernidad.

ZIMMERMAN, Claire. “*Mies van der Rohe*” Ed. Taschen. Colonia 2006

Pag. 10

⁵ MIES VAN DER ROHE. Edificio de oficinas. Título original “*Burohaus*” Revista *G*. nº 1 julio de 1923

⁶ MIES VAN DER ROHE. Arquitectura y modernidad. Título original “*Baukunst und Zeitwille*”. Revista *Der Querschitt*, nº 4, 1924

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. “*Ecce Homo / Cómo se llega a ser quien es*”.

Transcrito por Fritz Neumeyer en “*Mies van der Rohe*”

Pag. 115

Esta radical transformación no se limita sólo a su actitud ante la arquitectura y ante sus maestros, sino que va unida a otros cambios importantes en su vida como el hecho de separarse de su mujer en 1921 o de modificar su propio nombre, también en esos cruciales momentos⁸, como lo hiciera, también, Le Corbusier.

El cambio de personalidad y de actitud general ante el tiempo que le toca vivir, en el sentido de asumir un nuevo papel, mucho más protagonista del momento y por tanto de su propia biografía, pudiera estar relacionado con sus intensas lecturas de filosofía, y en particular su acercamiento a Nietzsche a través de su primer cliente, y amigo desde entonces, Aloïs Rielh, que era el principal especialista y divulgador del creador del “*superhombre que aparece tras la muerte de Dios*”.

En este proceso de transformación, el camino hacia la abstracción a través de los planteamientos de las vanguardias era inevitable. Se trata de un cambio generacional al que Mies es especialmente sensible y que asume, además, con vocación de protagonizar. El cambio se produce después de volver de participar en la gran guerra en Rumanía y viene de la mano del Expresionismo, Cubismo, Suprematismo, Neoplasticismo o del Elementarismo, con los que Mies entra en estrecha relación adoptando rápidamente sus formas expresivas y sus agresivos métodos de propaganda. Las vanguardias actúan de antídoto frente a los estilos históricos y le facilitan una primera y necesaria depuración del lenguaje, pero como él muy bien indicara, no son más que otros formalismos sustitutivos de los heredados de la tradición⁹.

Le sirven, así mismo, para desembarazarse paulatinamente del formalismo clasicista de sus primeras obras aunque no abandonará el modelo formal de la *Schinkelschule* hasta casi la década de los treinta y lo solapará con las propuestas más vanguardistas y rompedoras de toda su trayectoria, aunque finalmente éstas se quedarán sólo en eso, en propuestas¹⁰.

⁸ En 1921 Mies se separó de su esposa Ada, pero el matrimonio no se llegó nunca a disolver. Además Mies cambió su apellido por “Mies van der Rohe”, para mitigar la asociación de la palabra mies que en alemán significa algo así como desdénoso (malo, mísero, puto). El segundo apellido “van der Rohe” era, por un lado, una adaptación del apellido de soltera de su madre “Rohe” y, por otro, tal vez una reminiscencia del término alemán “roh” entendido en el sentido de “puro”, de “legítimo”, ya que el objetivo que Mies perseguía desde entonces era regresar a una construcción y configuración elemental. Al igual que muchos otros intelectuales europeos, Mies creó su propia personalidad pública mediante una denominación igualmente propia.

ZIMMERMAN, Claire. “Mies van der Rohe” Ed. Taschen. Colonia 2006

Pag. 10

⁹ A la **voluntad de estilo** que propagó van Doesburg en 1922 con el eco de Nietzsche, Mies le opuso lacónicamente uno de sus primeros manifiestos: **También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo. Tenemos otras preocupaciones.** Mies van der Rohe. “Bauen”.

NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe”

Pag.107

¹⁰ Tras la I Guerra Mundial se produjo en Mies una especie de desdoblamiento profesional. Por un lado realizó una serie de obras que nos muestran el trabajo de un buen arquitecto dentro de la práctica habitual, adaptando sus obras a los gustos de sus clientes y desarrollando su carrera siguiendo la línea que había iniciado en la etapa prebélica (casas Eichstädt en Berlín-Zehlendorf 1920-1921; Mosler, Potsdam-Neuebabelensberg, 1924-1926).

Pero, paralelamente, aparece una nueva faceta con una serie de propuestas vanguardistas sin voluntad de hacerse realidad, presentadas en conferencias o publicadas junto con algunos textos programáticos en revistas como **Frühlicht** (1924) y **G** (1923). Estos dibujos y los comentarios que los acompañan nos muestran un Mies agresivo, polémico, rabiosamente moderno y provocador. En 1924 esta fase concluye y, si exceptuamos los proyectos de casas-patio en la década de 1930, posiblemente desarrollados a partir de los estudios de parcelación en torno a la casa Hubbe, el arquitecto nunca más volverá a hacer dibujos de arquitectura que no respondiesen a un encargo o a unas condiciones concretas.

CALDUCH CERVERA, Juan. “L. Mies van der Rohe: experimentos arquitectónicos. Los proyectos de edificio de oficinas de hormigón, casa de campo de hormigón y casa de campo de ladrillo”.

Revista ASIMETRÍAS. Colección de textos de arquitectura. nº 6, Valencia, 2002

Pag. 51-57

Para comprender, y de alguna manera justificar, este llamativo desfase entre el pensamiento y la obra construida, hay que partir de que en la Alemania de entreguerras, ni la sociedad, ni los sistemas productivos de la arquitectura, ni los mecanismos políticos de control, estaban preparados para asumir la revolución que incubaban las vanguardias. Basta conocer, en este sentido, los informes negativos de la policía de obras sobre la casa Mosler que construyera Mies en Potsdam-Neubabelsberg en 1924-1926 y que recoge Fritz Neumeier en su libro sobre Mies¹¹ donde la Casa es recusada por la falta de ornamento.

Será por tanto en torno al inicio de los años Veinte cuando aparezcan estas propuestas revolucionarias en las publicaciones, manifiestos, conferencias y exposiciones. Distinguiremos en ellas dos líneas de trabajo. Por un lado, el concurso para el rascacielos en la Friedrichstrasse le dará pie a investigar sobre el tema de la estructura y la piel, que desarrollará también en el proyecto de edificio de oficinas en hormigón; y por otro, en paralelo, la investigación sobre la vivienda que, a falta de clientes sensibles a los nuevos y radicales planteamientos, experimentará con proyectos para su propia residencia.

Son los primeros balbuceos de una nueva arquitectura que pugna por expresar y concretar los radicales principios gritados en las revistas de forma panfletaria, y que en la mayoría de los casos, sólo alcanza a dibujar y describir en crípticos y herméticos textos. Los dibujos se realizan en tamaños desmesurados y representan tanto utopías abstractas y visionarias, imposibles de realizar con la tecnología del momento, como arquitecturas más creíbles y realistas, pero igualmente radicales.

En ellas, por otra parte, laten los formalismos en boga de todas las tendencias de vanguardia del momento. Reconocemos, no sólo, las vinculaciones expresionistas presentes en las propuestas del Rascacielos de Vidrio, o los formalismos neoplasticistas y wrightianos que inspiran la Casa de Campo en Ladrillo, sino los rígidos formalismos del Suprematismo, presentes en proyectos como el del edificio de oficinas de hormigón armado de 1922, que también podemos adscribir a la *Neues Bauen* (nueva objetividad). También la influencia de Le Corbusier o de W. Gropius y por tanto del funcionalismo bauhasiano podemos rastrearlo sobre todo en las obras propuestas en hormigón armado, como la Casa de Campo o el *Burohaus*, como analizaremos en el epígrafe siguiente.

Es significativa la inversión temporal que se produce en comparación con los proyectos más visionarios y radicales de Boullée o Ledoux, que corresponden a la fase final de su producción y de sus vidas, y que son grabados con el fin de pasar a la posteridad. El caso de Mies es el contrario, sus atrevidas propuestas son para abrirse camino en sus inicios como arquitecto.

El ambiente electrizante en que se produce esta inicial experimentación miesiana, con manifiestos constantes y críticas inmisericordes al pasado, no afecta sólo a los planteamientos artísticos. El panorama general del pensamiento, y en especial el momento político-social en toda Centroeuropa, no es menos convulso e incendiario, aunque no llega a ser “*revolucionario*”, al menos en el sentido francés del término.

¹¹ *La casa Mosler, en Potsdam-Neubabelsberg, que empezó a construirse en 1924, es el último ejemplo en el que aún puede apreciarse aquella tradición clasicista transmitida a través de Behrens. De todas maneras Mies redujo esta relación, en tal medida, a tal imprescindible sencillez, que la policía de obras llegó a oponerse al proyecto. Se temía que la casa “sin ornamento produciría un efecto de cuartel”, y debido a su desnudez no se adaptaría a la imagen del lugar.*

NEUMEYER, Fritz. “*Mies van der Rohe*”

En este ruidoso marco hay que gritar mucho para hacerse oír. Y eso es precisamente lo que hace Mies, que participa en casi todos los movimientos que caracterizan el periodo. Desde 1920 es miembro del *Deutscher Werkbund* (1907-1934), en 1923 es cofundador de *Der Ring* (1923-1933) y de *De Stijl* (1917-1931). Pertenece al colectivo *Novenbergrup* y colabora en las revistas más vanguardistas; e incluso funda y apadrina alguna de las más importantes como *De Stijl* o *G*.

KUNST soll das Leben nicht erheitern, sondern verlichten

... jede inhaltliche Spekulation, jede Doktrin, und jeden Formalismus
Baukunst ist empfehlbar Zeitweise, Lebensvoll, Weidmütig.
Nicht das Geizige, nicht das Menge, nur das Heute ist fürbar.
Nur diese Räume gestalten.
Gestaltet die Form aus dem Wesen der Aufgabe mit dem Mitleid unserer Zeit.
Das ist unsere Arbeit.

B Ü R O H Ä U S

Das Bürohaus ist ein Haus der Arbeit der Organisation der Klarheit der Ökonomie.
Hier wird Arbeitsteilung, Überwindung, ungetrübte, ungegliedert wie der Organismus des Bauwesens, Götter Eßelk mit größtem Aufwand zu Mitleid.

Die Materialien sind Beton Eisen Glas.
Elementarformen sind ihrem Wesen nach Scheitelformen, Kette Teilwerkern auch Passerelline. Bei tragender Bänderkonstruktion eine selbsttragende Wand. Also Haut- und Knochenbauwerk.

Die zweckmäßigste Bauweise der Arbeitstätte war für die innereste aufzulösen; diese beträgt 16 m. Ein zweistöckiger Rahmen von 8 m Spannweite mit beiderseitiger Konstruktionskantung von 8 m Länge wurde als das konstruktive Konstruktionsprinzip gewählt. Die Wandverlebung beträgt 5 m. Diese Bänderkonstruktion trägt die Deckenplatte, die aus Eisen der Kantenzone anbrecht bodengleich flach auskragt und als Rückwand der Bänder dient, die aus dem Randbereich der Überstreckung wegen in die Außenverlebung verlegt wurden. Über diese 2 m hohen Bänder liegt ein bis zur Spitze reichendes durchlaufendes Fensterband.

Mies v. d. Rohe
Berlin, Mai 1923

G MATERIAL DER NÄCHSTEN NUMMERN:
Fikt | Element und Erfindung | Neue Optik | Bauhandwerk u. Bauindustrie | Topographie der Typographie | Lanapark | Photographie | Kündigungsvertrag | Rindställe des Schäferspieters | I | Da | neue Wohnhaus | Die International-Verkehrszeichensprache.

BUROHAUS. REVISTA G, Nº 1, JUNIO 1923



PORTADA DE LA REVISTA G, Nº 3, JUNIO 1924

En ellas publica los dibujos de sus cinco proyectos revolucionarios y escribe sus escuetas e incendiarias proclamas, que divulga participando activamente en las múltiples exposiciones, conferencias y actos públicos que dan a conocer las nuevas tendencias.

VI.2 LAS VANGUARDIAS DESBORDADAS

La buscada relación de estos cinco proyectos-manifiesto con las vanguardias del momento sirve a Mies para hacerse un hueco entre la efervescente élite artística centroeuropea y superar la crítica que le hiciera W. Gropius por su falta de modernidad. Suponen su carta de presentación en ella y a la vez la certificación, no precisamente velada, de que sus intenciones van más allá de seguir los postulados expresionistas de Bruno Taut, la “rieltiana” *Voluntad de estilo (Kunstwollen)* de Th. van Doesburg, el nihilismo suprematista de K. Malevich o el funcionalismo maquinista que W. Gropius enseña en la Bauhaus, todos ellos en boga en el periodo de entreguerras.

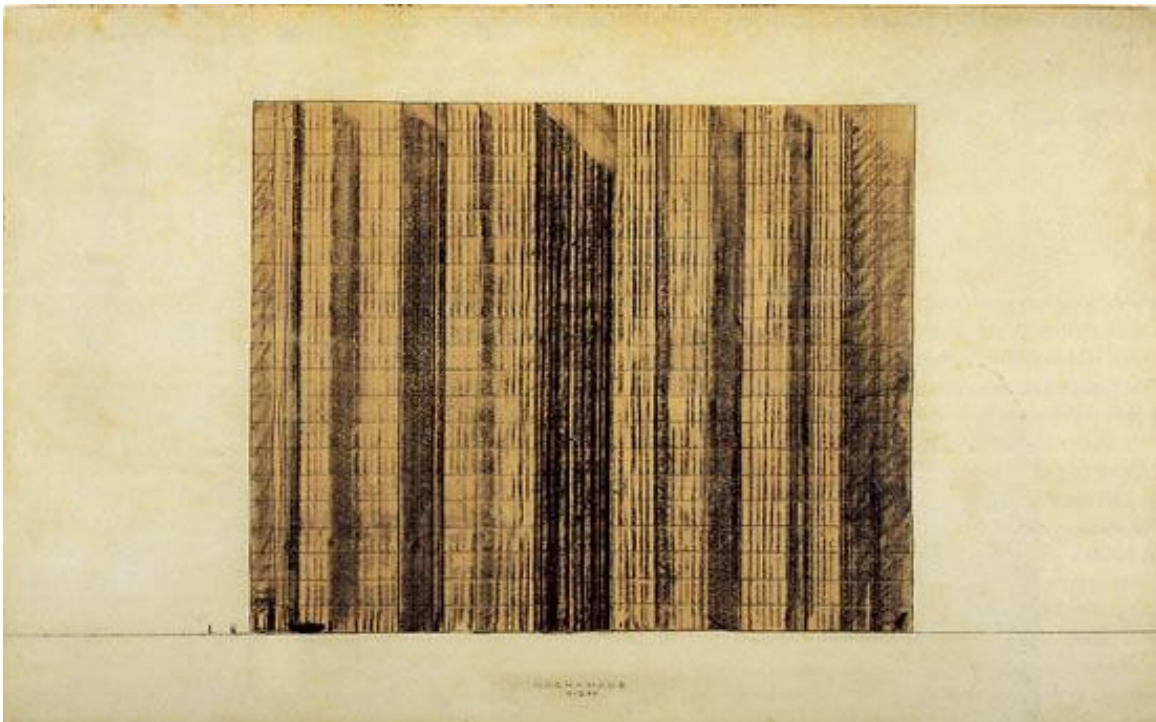
Analizaremos a continuación este punto de partida que determina la búsqueda miesiana de su propio lenguaje y por extensión, de la razón última de la arquitectura, desde los escasos pero intensos dibujos de las cinco famosas propuestas y desde los sintéticos textos que las acompañan, donde se explicita, de forma muchas veces críptica y aforística, al estilo de Nietzsche, la nueva teoría de la arquitectura que representan.



PROPUESTA DE CONCURSO PARA UN RASCACIELOS EN LA FRIEDRICHSTRASSE, BERLÍN
MIES VAN DER ROHE. 1921

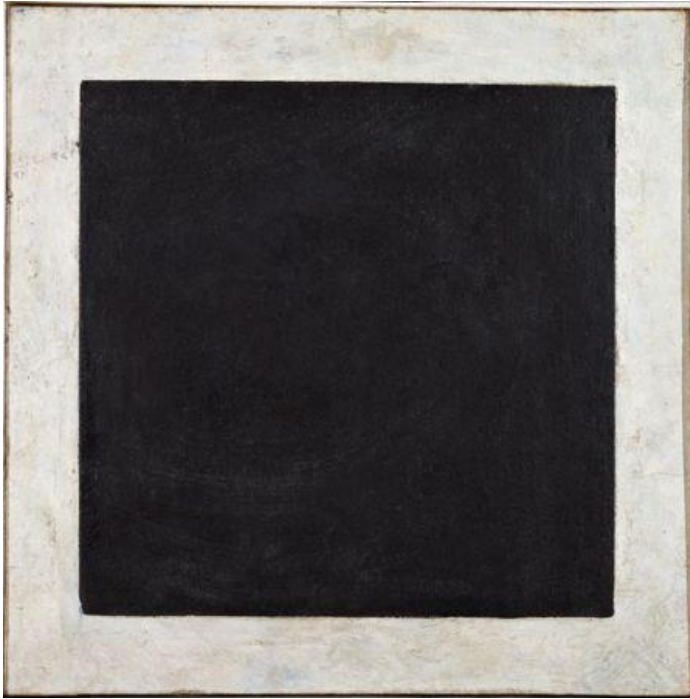
Y comenzamos por la propuesta para el concurso de un rascacielos en la Friedrichstrasse de 1921. La perspectiva de la propuesta, como ha subrayado sobradamente la crítica, explicita los valores expresionistas preconizados desde la revista *Frühlicht* que, resumidos, podrían estar representados en el dibujo a través de las siguientes dualidades: la luz que emite el edificio propuesto por Mies, que casi se identifica con la del cielo, frente a la oscuridad densa y turbia de las arquitecturas de la ciudad; la sensación de dinamismo que traduce el grafismo del suelo de la urbe donde se sugiere el hormigueo incesante del tráfico frente a la estaticidad e imperturbabilidad de las aristas del rascacielos; el facetado de las fachadas que le confiere el carácter mineral, cristalino tan alabado por el Expresionismo, frente a la realidad opaca de la ciudad. Así como la potencia formal inusitada, que remite inevitablemente a la imagen idealizada de la nueva catedral. Todas ellas hacen de la propuesta, vista desde este dibujo, un ejemplo paradigmático de arquitectura expresionista.

Se podría añadir, incluso, que su falta de compromiso con la construcción, con la estructura, que no aparece reflejada ni prevista en los bocetos, lo emparenta con la mayoría de las propuestas del movimiento, que se quedaron en meros dibujos sin el mínimo compromiso con la realidad. Ni la voluntad de tenerlo.



ALZADO DE LA PROPUESTA DE RASCACIELOS PARA LA FRIDRCHISTRASSE, BERLÍN. MIES VAN DER ROHE. 1921

Sin embargo, si comparamos el dibujo de la perspectiva con el del alzado de la propuesta, la lectura es completamente diferente. Viendo este seco y áspero diseño; y valorando solamente su adscripción estilística, no podríamos hablar de Expresionismo, sino más bien de Suprematismo, reconociendo la influencia de K. Malevich a través de su obra "*Cuadrado Negro*" (1915), y sus sucesivas variantes *cubofuturistas*. Sin embargo, la radicalidad y elementalidad con la que está dibujado trasciende estas vinculaciones estilísticas y diríamos que plantea una *Nueva Objetividad* acorde con los tiempos. En palabras de F. Neumeyer:



“El punto de fuga de lo utópico se trasladó de la imaginada “catedral del futuro” hasta el mundo concreto-material objetivo del presente de las máquinas, cuyo espíritu del tiempo exigía una nueva definición del orden para la realidad visible”¹²

“CUADRADO NEGRO”. KASIMIR MALEVICH. 1915

Y este cambio también está recogido en el texto que acompaña a la publicación de los dibujos en el nº 4 de la revista *Frühlicht*, 1, de 1922, donde Mies explica, con palabras tan sencillas como su dibujo del alzado del rascacielos, las razones de su propuesta: la adecuación a la parcela triangular, la manifestación de la idea estructural, la osamenta; y el tratamiento de la piel mediante el facetado del acristalamiento para evitar el efecto mortecino de los planos de vidrio excesivamente grandes¹³. Éste es el primer texto escrito por Mies y aparece casualmente en el último número de la revista que representó al Expresionismo, cerrando definitivamente su ciclo. Y es significativo que los dibujos de la propuesta reflejen de una manera tan evidente el cambio que se está produciendo y la sensibilidad de Mies para captarlo y representarlo.

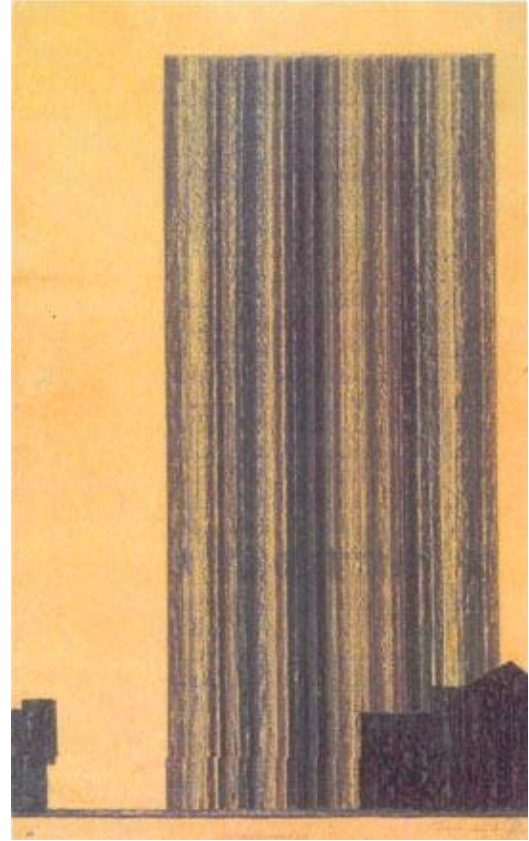
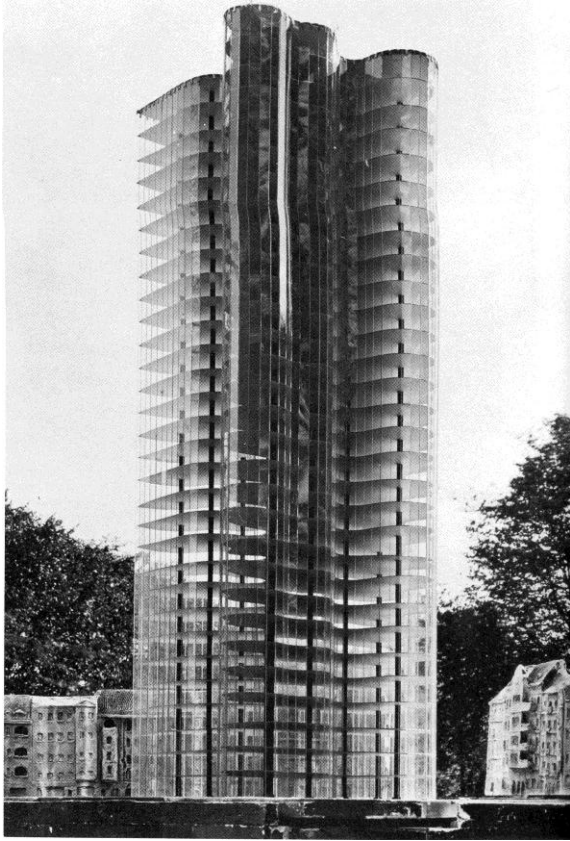
La propuesta para la Friedrichstrasse tendrá una segunda versión en el proyecto de Rascacielos de Vidrio de 1922, para una localización desconocida de Berlín, donde el problema de la *osamenta* y la *piel* se expresará ya de forma mucho más explícita. En él reconocemos de nuevo la influencia del Expresionismo y de un cierto organicismo que se puede relacionar con la obra de su amigo Hugo Haring, del que toma las formas curvas, pero el concepto de transparencia que representa, escenifica definitivamente la teoría del edificio de piel y huesos que no aparece de forma explícita en su predecesor, más preocupado por multiplicar los reflejos del vidrio de los planos de la fachada y por expresar las diferentes texturas de la piel cristalina.

¹² NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe”

Pag. 42

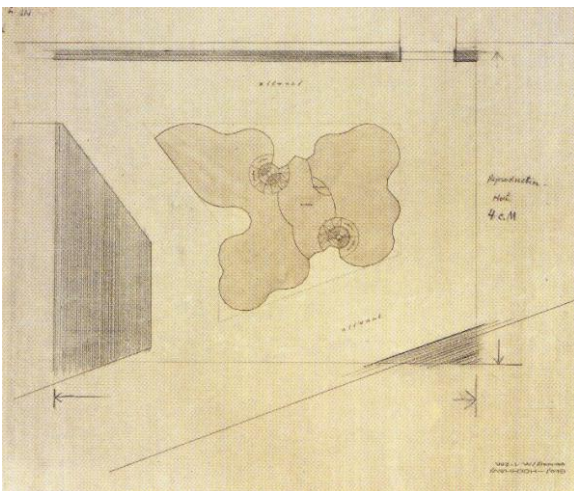
¹³ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. “Rascacielos” Título original: “Hochhausproyekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin”. Revista *Frühlicht* 1, nº 4. 1922

Pag. 122-124

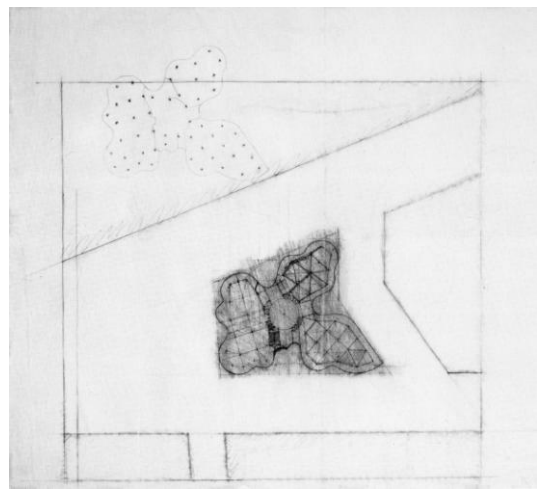


FOTOMONTAJE Y ALZADO DEL RASCACIELOS DE VIDRIO. BERLÍN. MIES VAN DER ROHE. 1922

De nuevo el alzado se ciñe a un estricto rectángulo donde sólo las divisiones horizontales de los forjados y los planos verticales del vidrio aparecen representados. También el entorno urbano se dibuja en sombra y sirviendo sólo de contrapunto de escala. Sin embargo, es significativo que en el fotomontaje de la torre de cristal se representen los soportes y éstos también aparezcan, de manera lateral, como apunte de paso, en el boceto de la planta de localización de la torre.



RASCACIELOS DE VIDRIO. PLANTA.
MIES VAN DER ROHE. 1922



RASCACIELOS DE VIDRIO. BOCETO DE LA ESTRUTURA

El valor que la estructura cobra para Mies en estos momentos no sólo queda reflejado en estos dibujos sino en el texto que los acompaña, que se inicia del siguiente modo:

“Sólo los rascacielos que se encuentran aún en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales; y durante esta fase, el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente. Al colocar el cerramiento perimetral se destruye por completo esta impresión y se aniquila la idea estructural que es la base necesaria para la configuración artística, ocultándola generalmente tras una trivial mezcolanza formal carente de sentido. Una vez acabados estos edificios solo impresionan, en el mejor de los casos, por su tamaño real, pero podrían haber sido algo más que el mero reflejo de nuestro saber técnico. En cualquier caso, en vez de haber intentado resolver una nueva tarea con formas heredadas, su formalización debería haberse afrontado a partir de la esencia de la nueva tarea.

El nuevo principio estructural de estos edificios se manifiesta con claridad si se emplea vidrio para realizar las paredes exteriores, que ya no son portantes. La utilización del vidrio nos obliga, de todas maneras, a emprender nuevos caminos”¹⁴

En este texto se recogen los dos temas que servirán de palanca para el cambio, y Mies ya es consciente de ello: la estructura como elemento independiente, autónomo y racional que dará lugar al concepto de *osamenta y piel* que permitirá, en último término, liberar a los muros de su capacidad portante; y la consecuencia inmediata de ello, su desaparición y sustitución por el vidrio. Y es significativo que el cambio que imagina lo asuma como una obligación, como una predestinación: *“nos obliga, de todas maneras a emprender nuevos caminos”*.

Para luego hacer una fría descripción del edificio que F. Neumeyer extracta con precisión:

“Mies exponía su visión y su método de trabajo con la sequedad de un informe descriptivo, que parecía seguir las leyes de una teoría basada en lo constructivo. Una explicación deducible del proyecto, a partir de los requisitos del proceso de formalización, convertía en exigencia la limitación de pretensiones tóricas y decisiones formales”¹⁵

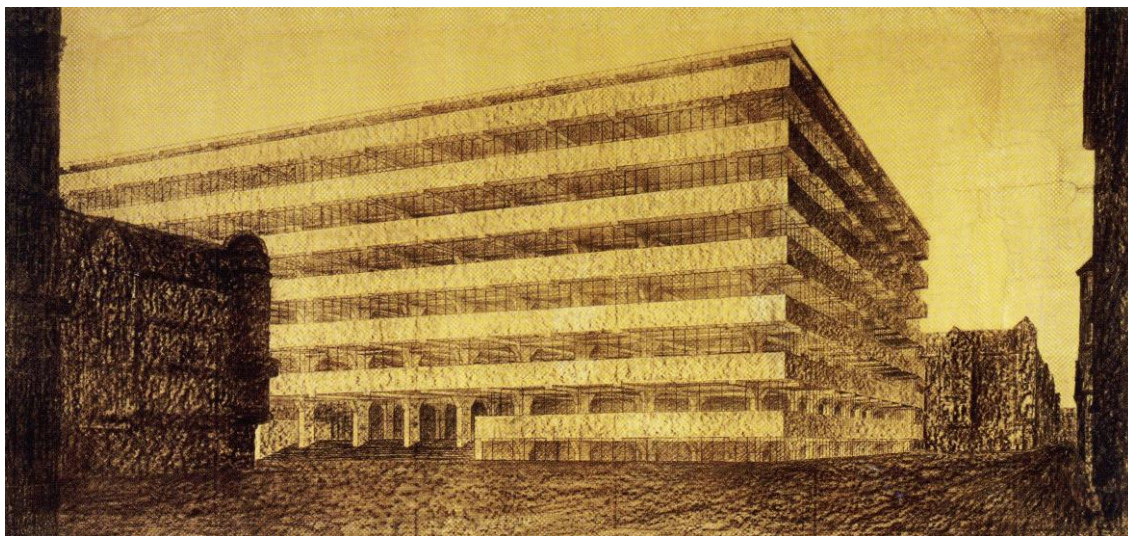
Y ese es el camino que sigue y que desarrolla ya de forma clara y precisa con el proyecto de Edificio de Oficinas en Hormigón y los textos que acompañan a su publicación en el nº 1 de la revista *G* que se edita en julio de 1923.

Una perspectiva del proyecto realizada en carboncillo y con una técnica muy similar a la utilizada para los dibujos de los rascacielos nos representa una arquitectura reducida a sus elementos esenciales: bandas horizontales de antepechos ciegos de hormigón alternadas con otras de vidrio. Se adivina entre ellas la estructura de soportes interiores que generan el gran vuelo de la fachada y la dureza del planteamiento sólo se dulcifica

¹⁴ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. “Rascacielos” Título original: “Hochhausproyekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin”. Revista *Frühlicht* 1, nº 4. 1922 Pag. 122-124

¹⁵ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. “Rascacielos” Título original: “Hochhausproyekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin”. Revista *Frühlicht* 1, nº 4. 1922 Pag. 122-124

por la presencia de un forjado de remate y la puerta que nos deja ver los soportes exentos sobre la escalinata. Dos guños clasicistas que no se había permitido en las propuestas de rascacielos.



BUROHAUS. EDIFICIO DE OFICINAS DE HORMIGÓN ARMADO. MIES VAN DER ROHE. 1924

El texto, de nuevo, es una descripción de las cualidades de la estructura, de los materiales: hormigón acero y vidrio; y de las ventajas funcionales, entre las que destaca que en el trasdós del antepecho ciego se pueden disponer las estanterías, sobre la que corre la banda continua de ventanas. La historiografía remite este tema al edificio Larkin que F. LL. Wright construyera en 1911 como catedral del trabajo. Sin embargo, se inicia con una proclama con forma de panfleto político que sintetiza los nuevos valores con los que Mies pretende renovar la arquitectura:

toda especulación estética
Rechazamos *toda doctrina*
y todo formalismo

La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio. Viva, Cambiante, Nueva

Ni al pasado, ni al futuro
Sólo puede dársele forma al presente.
Sólo esta arquitectura puede crear

*Crear la forma con los medios de nuestro tiempo, a partir de de la esencia de la tarea. Este es nuestro trabajo*¹⁶

Es significativa la correspondencia entre la rotundidad seca y dura, trufada de dadaísmo, en la expresión de las proclamas y el minimalismo suprematista de la propuesta. El lenguaje panfletario de los textos va unido al tamaño desmesurado de los dibujos que

¹⁶ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. Edificio de oficinas. Título original “Burohaus”
Revista G nº 1, julio de 1923

las acompañan, realizados principalmente para las exposiciones, donde alguno de los originales supera los dos metros de largo. La puesta en escena está pensada desde una intención propagandística y la voluntad explícita de llamar la atención, que es una característica común de todas las vanguardias.

Pero lo más significativo del texto, desde el objetivo que nos ocupa, que es desvelar el camino de la construcción como garante último de la arquitectura miesiana, radica en la explícita mención del concepto de *osamenta* y *piel* que Mies recoge de esta manera:

*“los materiales empleados son el hormigón, el acero y el vidrio.
Los edificios de hormigón armado son, en su esencia, construcciones con esqueleto. Nada de volúmenes amasados o torres acorazadas. En las estructuras de pórticos, las paredes exteriores no son portantes. Por lo tanto, son edificios con una osamenta y una piel”*

El concepto de estructura y envolvente no es nuevo en la teoría arquitectónica. Nace de la separación que iniciara J. N. Ledoux y teorizara J. N. L. Durand a principios del siglo XIX cuando asumen la escisión definitiva entre la forma como representación y el contenido, vinculado a la traza y por tanto al programa funcional. Más tarde lo podemos encontrar ya de forma desarrollada en Gottfried Semper, quien lo teoriza en paralelo al racionalismo estructural de E. Viollet-le-Duc¹⁷. Pero ninguno de ellos consigue materializarlo sin recurrir a las formas historicistas. Sólo la arquitectura industrial, primero en Inglaterra y luego en Estados Unidos, ha conseguido explicitar de forma razonable esta separación entre el armazón portante y el cerramiento. Y no es casualidad que los arquitectos más inquietos de principios del siglo XX, vuelvan sus ojos hacia estas arquitecturas impersonales, pero mucho más racionales, que ya impresionaron a K. F. Schinkel un siglo antes¹⁸.

¹⁷ *Los cuatro elementos de Semper, corroborados por la evidencia de la cabaña caribeña que había visto en la Exposición del Palacio de Cristal de 1851, representan una ruptura fundamental con la triada vitrubiana de “útilitas, firmitas y venustas”. La existencia empírica de ese refugio primordial hizo que Semper propusiera una contratesis antropológica a la cabaña primitiva de Laugier de 1753. Su modelo era mucho más articulado y comprendía: (1) hogar, (2) basamento, (3) estructura/tejado y (4) membrana de cerramiento.*

FRAMPTON, Kenneth. “Estudios sobre cultura tectónica”

Pag. 90

¹⁸ *En los Estados Unidos, esta aceptación del cambio en el uso de los nuevos materiales y los nuevos modos de construcción provocó una oleada de torres y rascacielos de acero; y en Francia, dio paso a las innovadoras construcciones de Auguste Perret y Tony Garnier. Sin embargo, fue en Europa central donde el espíritu de los nuevos materiales y las nuevas técnicas se sintetizó de un modo más consciente, y donde se aceptó como un generador de diseño arquitectónico.*

A lo largo de todo el siglo XIX hubo múltiples contactos entre Alemania y Gran Bretaña. Las ideas y las actitudes se habían transferido gracias a las visitas de diversas personas influyentes, que fueron capaces de reconocer las mejores ideas de la industria y la construcción británicas sin verse envueltas en el debate sobre el historicismo.

En el capítulo 1 ya hemos hecho referencia a la visita a Gran Bretaña, en 1823, de B.C.W. von Beuth, ministro prusiano de comercio, así como a su siguiente visita, en 1826, acompañado del arquitecto Karl Friedrich Schinkel, Beuth había mostrado interés por los sistemas constructivos utilizados en los primeros edificios fabriles como Ditherington y las fábricas de algodón de Manchester.

La visita de Schinkel a Gran Bretaña también le ayudó a formular sus ideas sobre el neoclasicismo que, con su confianza en las rigurosas formas platónicas, iba a contribuir a la formación de la Movimiento Moderno. La formulación que hizo Schinkel del neoclasicismo se vio influida por esos edificios industriales ingleses carentes de todo estilo. En su diario se refiere así a una visita realizada a la fundición de Boulton y Watt:

“Las enormes masas de los edificios, construidos en ladrillo rojo por el contratista sin idea alguna de arquitectura, causan una impresión bastante extraña”

STRIKE, James. “De la construcción a los proyectos”

Pag. 93

Este es el caso también de Le Corbusier que, este mismo año de 1923 publica “*Vers une Architecture*”, donde recoge numerosos artículos aparecidos previamente en la revista “*L’Esprit Nouveau*” que se publicó entre 1920 y 1925. En ellos también manifiesta su admiración por las arquitecturas industriales y sus estructuras, y aboga por una arquitectura donde la fachada sea autónoma de la estructura. F. Neumeyer apunta que Mies poseía una edición de 1924 y la traducción al alemán. Conoce por tanto estos textos, y comparte muchas de las preocupaciones y obsesiones de Le Corbusier, pero mientras que éste profundiza en la búsqueda de la funcionalidad y de la belleza como razones últimas de la arquitectura, para Mies este papel esencial está destinado a la construcción¹⁹.

Y así lo recoge, de manera aún más panfletaria, en su tercer artículo titulado **Construir** (*Bauen*) que publica en el segundo número de la revista **G**:

*“No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos.
La forma no es la meta sino el resultado de nuestro trabajo.
La forma, por sí misma, no existe.
La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, si, es la expresión elemental de su solución.
La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos.
Tampoco buscamos un estilo.
También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo.
Tenemos otras preocupaciones.
Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, **CONSTRUCCIÓN**”*²⁰

Acompañan, a este texto que abre el artículo, las imágenes de la maqueta de la Casa de Campo en Hormigón que había proyectado ese año seguramente para él mismo. El resto del pequeño ensayo describe las ventajas prácticas del uso de este material y las precauciones que se deben tomar en la ejecución, como lo haría un manual elemental de construcción.

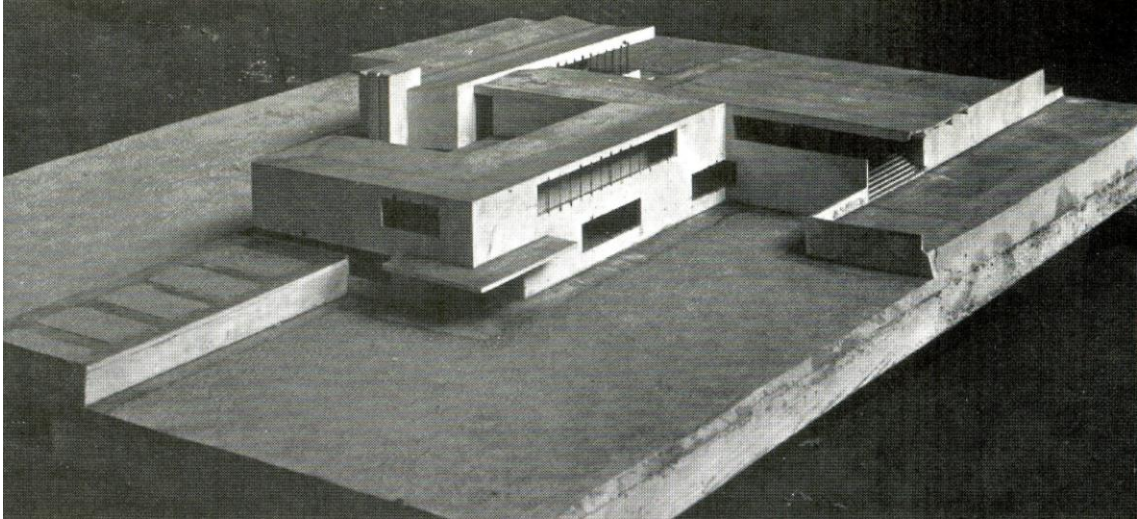
La *nueva objetividad*, sustitutiva del expresionismo idealista y no comprometido con la problemática del momento, ya es explícita, al menos en los textos. Los proyectos son más abarcentes y en ellos, las influencias estilísticas son más complejas, como veremos a continuación.

¹⁹ La “*máquina de vivir*” de Le Corbusier ayudó a la comprensión espectacular de esta tesis. En su escrito “*Vers une architecture*” de 1922, que despertó extraordinario interés en el círculo de la revista *G*, Le Corbusier adjudicaba a los ingenieros el nuevo espíritu de la época, el “*espíritu de la construcción y síntesis*”. Precisamente porque se encontraban “*muy lejos de cualquier actividad artística*”, los ingenieros pertenecían para él a los “*creadores más activos de la estética contemporánea*”; aún más, se encontraban “*de acuerdo con los principios que Bramante y Rafael habían aplicado hacía mucho tiempo*.”

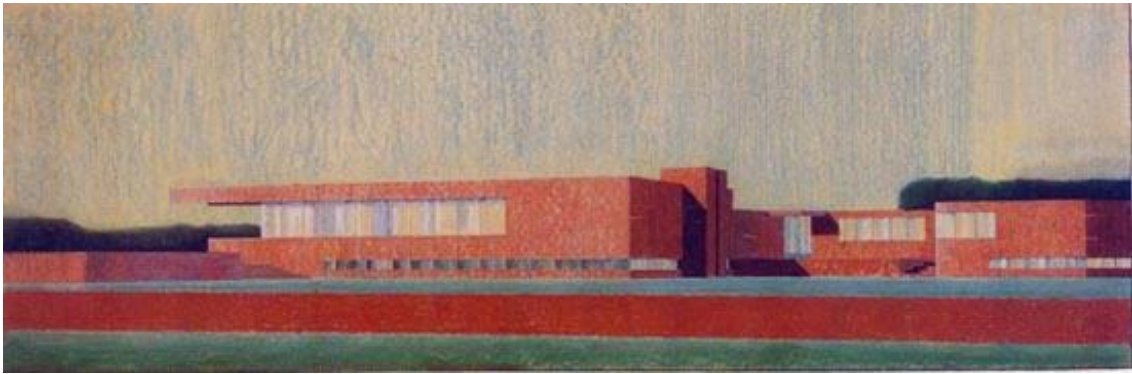
NEUMEYER, Fritz. “*Mies van der Rohe*”

Pag. 194-195

²⁰ MIES VAN DER ROHE. Construir. Título original “*Bauen*” Revista *G*. nº 2, septiembre de 1923



CASA DE CAMPO EN HORMIGÓN. MAQUETA. MIES VAN DER ROHE. 1922



CASA DE CAMPO EN HORMIGÓN. ALZADO. MIES VAN DER ROHE. 1922

Sucede con este proyecto de Casa de Campo en Hormigón y su doble, la Casa de Campo en Ladrillo proyectada el año siguiente, lo mismo que con los dos proyectos de rascacielos, que Mies utiliza el método de las variaciones sobre el mismo tema para experimentar y hacer evolucionar sus teorías.

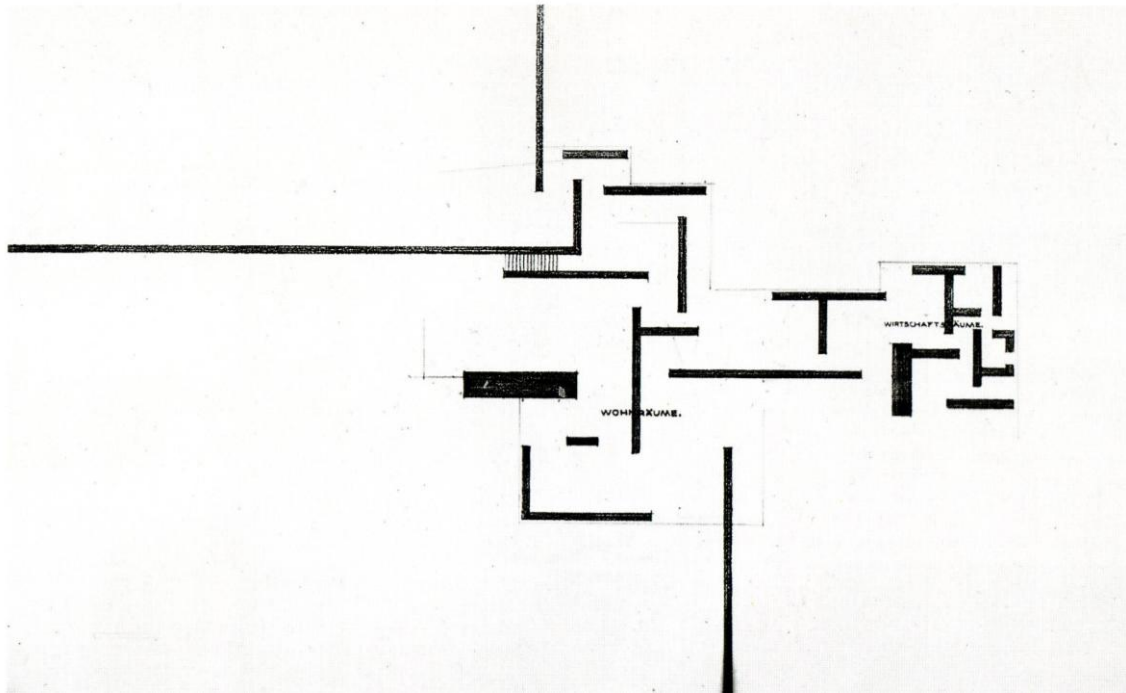
Ambas mantienen referencias a la arquitectura de F. LL. Wright en la composición y los formalismos neoplasticistas, más explícitos en la Casa de Campo en Ladrillo, pero presentan una diferencia esencial que tiene que ver con la propia evolución teórica de Mies.

En la casa proyectada en hormigón la volumetría genera masas en las que se abren los huecos. Se trata de perforaciones en los muros, realizadas de una manera más o menos convencional, con un sentido estrictamente funcionalista, tal como se describe en el texto: *“En las paredes he recortado aberturas en aquellos sitios donde necesitaba iluminar el espacio interior y allí donde quería abrir vistas al exterior”*²¹.

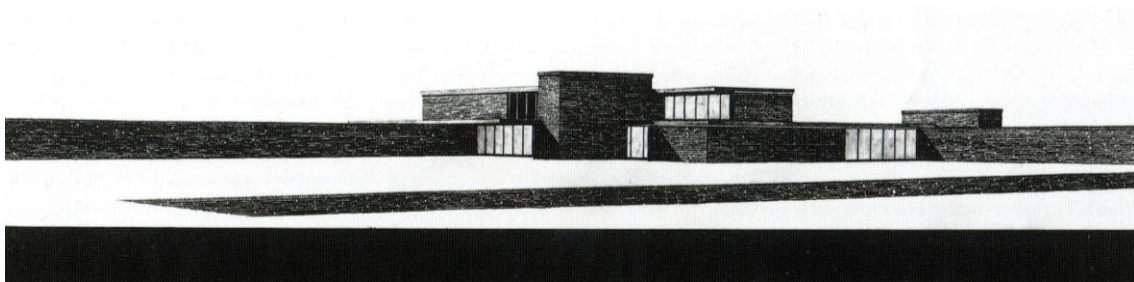
²¹ MIES VAN DER ROHE. Construir. Título original *“Bauen”* Revista G. n° 2, septiembre de 1923

Mientras que en la Casa de Campo en Ladrillo las masas que definirían las volumetrías quedan en entredicho por la ausencia de muros en coincidencia con los huecos. Los volúmenes están definidos por planos que se deslizan entre las cubiertas, o entre la cubierta y el suelo; y dejan sitio a las cristaleras. Esta voluntad de identificar las fábricas como planos autónomos del volumen queda mucho más clara en el boceto previo que en los dibujos definitivos del alzado.

Entre una y otra propuesta, la arquitectura ha perdido la masa, veremos más adelante cómo pierde también el volumen.

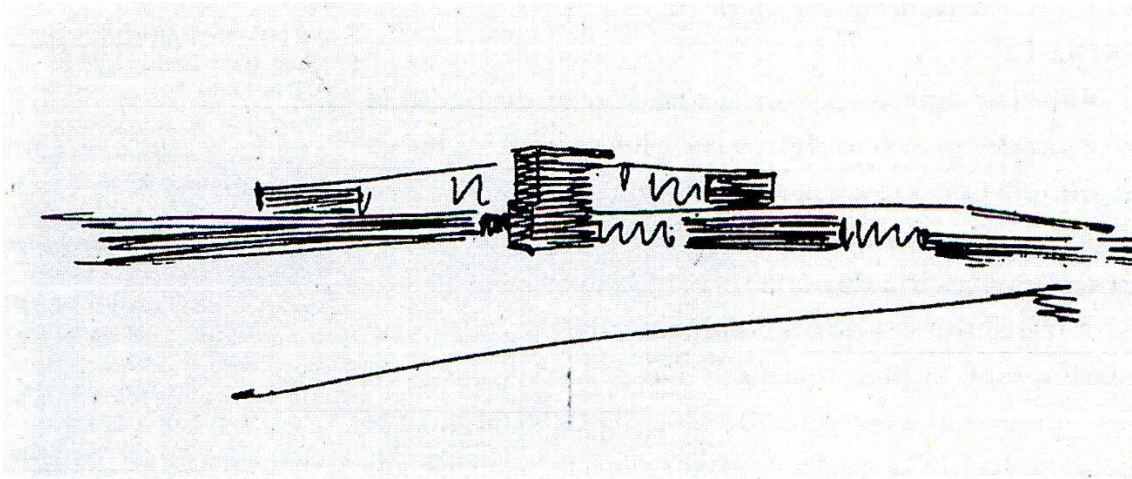


CASA DE CAMPO EN LADRILLO. PLANTA. MIES VAN DER ROHE. 1923



CASA DE CAMPO EN LADRILLO. ALZADO. MIES VAN DER ROHE. 1923

No conocemos la planta de la Casa de Campo en Hormigón, pero en el interior de la Casa de Campo en Ladrillo sólo hay espacio, y este fluye entre los muros, confinado sólo por los indefinidos límites del dibujo, ni siquiera de la parcela. Los límites de la parcela aparecerán cuando tenga que llevar a la práctica esta libertad espacial, ahora sólo teorizada. Los huecos no son aperturas en los muros, sino la consecuencia de la inexistencia de éstos. Las funciones no están ni siquiera adjudicadas, sólo se diferencian dos mundos, el de los espacios vivideros y el de los de servicio.



CASA DE CAMPO EN LADRILLO. CROQUIS. MIES VAN DER ROHE. 1923

El cambio operado entre los dos proyectos es tan sustancial como el apuntado entre los rascacielos americanos, forrados en piedra o terracota, y la torre de cristal envuelta en vidrio soñada por Mies. Se trata en ambos casos de un cambio en el entendimiento de la esencia de la arquitectura y una puesta en crisis del valor más importante que la tradición esgrimía hasta ahora: la identidad entre el volumen y el espacio, que Mies empieza a negar con sus revolucionarias propuestas.

Por otro lado estos dos proyectos le sirven a Mies para experimentar sobre su propio tablero de dibujo las diferentes formulaciones de la modernidad. A nadie escapa, de qué modo, por ejemplo, la Casa de Campo en Hormigón, como ya hemos adelantado, está en la órbita le corbuseriana y cómo su configuración fragmentaria y articulada *como una máquina de habitar*, responde a los presupuestos del maestro suizo. Del mismo modo que su volumetría también podría definirse como *un juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo el sol*.

Más explícita y descarada es la relación de la Casa de Campo en Ladrillo con los principios establecidos por Piet Mondrian y Theo van Doesburg en el manifiesto fundacional del grupo *De Stijl*, publicado en el primer número de la revista del mismo nombre, que ve la luz en 1917. La búsqueda de la objetividad y universalidad de los principios artísticos basada en las líneas y los planos, en la horizontal y en la vertical, está muy presente en la traza de la casa, pero Mies criticará sistemáticamente la *“voluntad de estilo”* del planeamiento neoplasticista, tan explícita en la Casa Schröder de Gerrit Rietveld de esas mismas fechas.

Mies no compartirá la visión reduccionista de la naturaleza como un problema de geometría ni la justificación desde ese punto de partida de la nueva forma, sin embargo será fiel a los conceptos de simplificación formal, elementalidad, objetividad y universalidad, que intentará aplicar a sus propios planteamientos.

También será ajeno a las polémicas sobre la diagonal que enfrentaron a sus fundadores y que llevaron a Th. Van Doesburg al cisma del Elementarismo. Sin embargo sí que hará suyas las consignas de ese nuevo concepto. No en vano, la revista *G* es la abanderada de esta postura que apoya con su propio nombre²². La búsqueda de los

²² Mies presentaba en los dos primeros números de la revista *G* –“Gestaltung” (Configuración), y que adquiría su significado programático en el subtítulo de la revista: “Material zur elementaren

nuevos elementos de composición de la arquitectura, los esenciales, que sustituirán a los viejos órdenes clásicos, con el fin de construir sobre ellos el nuevo lenguaje, se convertirá por tanto en su objetivo.

Reconocemos la vieja obsesión por los principios elementales de la arquitectura y de nuevo nos sorprende que su búsqueda, teorizada por el abate M. A. Laugier en su “*Essai sur l’Architecture*” de 1775²³ y puesta en práctica de forma pionera por E. L. Boullée en sus proyectos más utópicos, siga tan vigente como en el siglo XVIII; y que su principal aliado vuelva a ser la geometría como expresión racional de la propia naturaleza. No parece que hayamos avanzado nada desde entonces.

Desde esta renovada búsqueda de los principios esenciales, desde el Elementalismo, también es muy significativa la diferencia entre las dos casas de campo. En la de hormigón no podríamos identificarlos, mientras que la de ladrillo los pone en evidencia de forma explícita, sobre todo en su planta.

Pero la diferencia entre ambas casas no atañe sólo a su planeamiento teórico sino también, y fundamentalmente, a su problemática constructiva, a la que el texto se dedica casi íntegramente.

En la Casa de Campo en Hormigón, toda la envolvente, paredes y techos, es una piel continua de ese material, y, a pesar de que en el texto explicativo, Mies apunta que la parte principal de la vivienda se sostiene en cuatro pilares, lo que no clarifican ni los dibujos ni la maqueta, esta concepción choca frontalmente con el entendimiento de la arquitectura como un problema de *osamenta y piel*.

También defiende que la construcción en hormigón es más económica que la construcción convencional, pero el texto transmite un desencanto bastante llamativo con el material y enumera los inconvenientes en su uso, contraponiéndolos a la construcción en ladrillo.

La propuesta de la Casa de Campo en Ladrillo de 1924, parece un intento de soslayar los problemas del hormigón como material de construcción para el que la tecnología de la época no parece que estuviera todavía preparada. Y un intento, a la vez, de imponer los nuevos planteamientos arquitectónicos, pero manteniendo las técnicas constructivas tradicionales. Es significativo, en este sentido, que este proyecto no realizado de vivienda y la ejecución de la Casa Mosler, la última que realizará Mies en el estilo tradicional prusiano, sean coetáneas. El desajuste temporal entre los avances teóricos de Mies y la plasmación en sus obras será una constante en toda su etapa europea.

Gestaltung”(Elementos para la configuración elemental)- en julio y en septiembre de 1923, dos proyectos innovadores más...

NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe. La palabra sin artificio”

Pag. 46

²³ Todos los maestros del arte están de acuerdo en que los troncos levantados perpendicularmente nos han hecho concebir las columnas. Las ramas horizontales que los coronan nos han hecho concebir los entablamentos y, por último, las inclinadas que forman el tejado nos han hecho concebir los frontones. Pero seamos cautelosos, jamás principio alguno fue más fecundo en consecuencias. Ahora ya es fácil distinguir las partes que entran esencialmente en la composición de un orden arquitectónico de las que se han introducido sólo por necesidad o de las que se han añadido únicamente por capricho. En las partes esenciales residen todas las bellezas; en las partes añadidas por capricho residen todos los defectos.

LAUGIER, Marc-Antoine. “*Essai sur l’Architecture*”. París 1755. Traducción de Maysi Veuthey Martínez y Lilia Maure Rubio. Ed. Akal. 1999.

Pag. 45

Sin embargo el artículo “*Bauen*” (Construcción) también es muy esclarecedor en el sentido de que detecta los problemas que Mies intuye en la utilización de los nuevos materiales y traza el camino para solucionarlos:

*“El hormigón armado exige que se haya determinado con precisión, antes de su puesta en obra, por donde han de pasar todas las instalaciones; en este campo el arquitecto aún debe aprenderlo todo del ingeniero naval. Aunque no sea lo mejor, en los edificios construidos con ladrillo, los montadores de la calefacción y demás instalaciones pueden entrar inmediatamente después de terminada la cubierta, convirtiendo en poco tiempo la obra en una ruina. Un procedimiento así es imposible en obras de hormigón armado. Aquí, sólo un trabajo disciplinado puede llevarnos a la meta”*²⁴

La sombra de Le Corbusier y su encendida defensa de los trasatlánticos, recogida en “*Vers une Architecture*”, está muy presente en esta reflexión de Mies, que la utiliza, con una pizca de ironía añadida, para analizar con desesperación el grado de tecnificación de la construcción en la Alemania del momento. Pero lo verdaderamente significativo es el hecho de que detrás de la disolución de los estilos, ya superada al menos desde los presupuestos teóricos y las propuestas dibujadas, queda todavía la revolución de la tecnología de la construcción para conseguir que se desarrolle verdaderamente la nueva arquitectura.

La disyuntiva que suponen las dos casas de campo, hormigón-ladrillo, se decantará provisionalmente por este último material en sus futuras realizaciones, “*aunque no sea lo mejor*”. Da por hecho que la utilización sistemática del hormigón en la arquitectura presupone un grado de tecnificación y prefabricación para el que la construcción no está todavía preparada, aunque la defiende y la promueve²⁵, fascinado, entre otros motivos, por los discursos de Ford, cuyo texto “*Mi vida y obra*” se tradujo al alemán en 1923 con extraordinario éxito²⁶.

²⁴ MIES VAN DER ROHE. Construir. Título original “*Bauen*” Revista G. nº 2, septiembre de 1923

²⁵ *El carácter de la construcción de impronta artesanal, con sus anticuados métodos de acabado, se tenía que renovar a fondo tanto como las formas de las visiones estéticas heredadas. Este acto, que se debía haber emprendido hace tiempo, debía realizarse sin falso sentimentalismo y Mies estaba convencido que, debido a la industrialización, “el ramo de la construcción perderá las características que posee en la actualidad”. “Pero aquel” así seguía escribiendo Mies, “que lamente que la casa del futuro ya no la construirán artesanos, debería pensar que tampoco son guarnicioneros quienes construyen ahora los automóviles”. En este mismo espíritu se inscribe la frase final de “!Arquitectura y voluntad de época!”: “El mundo no se ha empobrecido al sustituir la silla de postas por el automóvil”*

Mies veía acertadamente “el problema central de nuestro tiempo” en la industrialización de la construcción”. En 1910 Walter Gropius ya había propuesto un programa a la AEG para la construcción industrializada de viviendas y, en 1918, Peter Behrens y Heindrich de Fries presentaron una propuesta similar en el escrito *Vom sparsamen Bauen (De la construcción económica), en un modelo de ciudad jardín*.

NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe”

Pag. 224

²⁶ *El fabricano de automóviles americano Henry Ford había introducido con éxito hacia 1910 la cadena de montaje y con ello había dado a la estancada industria de maquinaria el impulso decisivo para su desarrollo, que abría nuevas perspectivas sociales.”*

NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe”

Pag. 225

A la luz de los tres primeros artículos escritos por Mies “*Rascacielos*”, “*Burohaus*” y “*Bauen*”, y de las cinco propuestas dibujadas que los ilustran, queda clara la doble filiación del pensamiento de Mies. Por un lado reconocemos los presupuestos teóricos de refundación del arte y por tanto de la arquitectura, abanderados por la caleidoscópica irrupción de las vanguardias, en especial del Neoplasticismo, que es el que en arquitectura traduce mejor la revolución cubista y el nacimiento de la abstracción; y por otro la necesidad acuciante de dar sentido y racionalidad a la construcción.

Desde su filiación neoplasticista, Mies colabora en la búsqueda de los principios universales y objetivos que rigen la realidad visible y que se esconden tras la apariencia externa de las cosas, y cumple, razonablemente, con “*los 17 puntos de la arquitectura neoplasticista*” publicados por Th. Van Doesburg en 1925, Pero va más lejos y se pregunta por la esencia de la arquitectura. Su respuesta no se queda en la reducción geometrizable, tricolor y abstracta de la realidad, que en último término se concibe como un nuevo estilo: “*Tampoco buscamos un estilo. También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo. Tenemos otras preocupaciones*”²⁷, sino que plantea que “*la arquitectura siempre es la expresión espacial de la voluntad de una época. Hasta que no se reconozca esta sencilla verdad no podrá dirigirse con acierto y eficacia la lucha por los fundamentos de una nueva arquitectura*”²⁸.

La nueva arquitectura para Mies va más allá, como recoge y resume F. Neumeier en su incisiva monografía:

“Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no puede ser... Pero queremos un orden que otorgue a cada objeto su sitio. Y queremos dar a cada objeto aquello que le corresponde por su esencia.

Queremos hacer todo de una manera tan perfecta que el mundo de nuestras creaciones empiece a florecer desde su interior.

No queremos nada más. Tampoco podemos hacer nada más”

Ni la teoría, ni la arquitectura deberían ser “objeto de especulación intelectual”, sino que deberían incorporarse al gran conjunto de una visión del mundo cuya idea de verdad las soporta. La problemática de la verdad estaba por delante de todo lo demás. La frase fundamental de la “teoría del arte” miesiana –en tanto que ese concepto sea procedente aquí– formulada a comienzos de los años veinte, decía así: “Una veracidad absoluta y una renuncia total a cualquier engaño formal”. Si existía una fórmula con la que podría haberse comprometido lo moderno postexpresionista, era esa frase que apuntaba al núcleo de las corrientes artísticas de esta época: a la reivindicación incondicional de superar el arte de la ilusión del pasado mediante una nueva configuración de la verdad.”

La negación de la apariencia y el impulso hacia lo verdadero era la plataforma conjunta de un movimiento, que por muchas diferencias que hubiera entre las correspondientes visiones, en la que el arte debería adoptar no sólo un papel reflejante, sino configurador de la sociedad. El nuevo arte ya no quería seguir dándose por satisfecho levantando una imagen de orden frente al caos. Más bien buscaba principios universales con los que pudiera ordenarse el propio mundo real de los objetos. En esto consiste el sentido “constructivo” de una

²⁷ MIES VAN DER ROHE. Construir. Título original “*Bauen*” Revista G. nº 2, septiembre de 1923

²⁸ MIES VAN DER ROHE. Arquitectura y voluntad de época. Título original “*Baukunst und zeitwille!*” Revista *Der Querschnitt*, 4. nº 1, 1924

*configuración elemental, que no quería “representar”, ni “interpretar”, sino modificar o volver a crear la propia existencia, estableciendo “relaciones precisas” (Mondrian). Por ello “el conocimiento de la época, de sus tareas y sus medios” era “un requisito imprescindible de la creación arquitectónica”, pues la arquitectura, así lo acentúa Mies una y otra vez, “en realidad sólo puede entenderse como **Lebensvorgang** (acto vital). Desde este punto de vista se lanzaba la llamada a liberar “la práctica de la construcción de la especulación estética”, que desembocaba en la tautología, aparentemente banal, de frases que no quieren decir nada, para conseguir que, “la construcción vuelva a ser aquello que siempre ha sido: CONSTRUIR”.*

Este programa de superar el mundo de las apariencias y el traslado del arte a la vida práctica, se basaba en una visión del arte que no puede considerarse radicalmente nueva. Según esta visión, lo bello no era una creación subjetiva del individuo, sino –como resplandor de la verdad- una realidad ontológica. La frase del neoplatónico San Agustín. “la belleza es el resplandor de la verdad”, que Mies apuntó por primera vez en 1928 en su cuaderno de notas, y que repitió a menudo en sus posteriores explicaciones y entrevistas, no atrajo a Mies únicamente durante los años veinte.”²⁹

El interés que manifiesta Mies por la filosofía desde los inicios de su formación, con intensas lecturas y anotaciones exhaustivas de los textos, se manifiesta no sólo en su escritura aforística, precisa y sincrética sino en la voluntad de alcanzar la profundidad y sencillez en sus teorías y de que estas cualidades se trasladen a las obras³⁰.

La segunda filiación que identificamos en los primeros artículos de Mies también tiene que ver con su formación inicial. Recordemos que su familia tiene un taller de cantería en Aquisgrán en el que trabaja durante su niñez, que su primer oficio es de albañil³¹, y que se especializa inicialmente, y con gran éxito, en la decoración de escayolas y estucos. En este último trabajo es donde desarrolla su habilidad como dibujante y donde aprende la técnica del “carboncillo” y a representar en los grandes formatos que utilizará después en sus proyectos.

Esta relación inicial y directa con los problemas de la construcción no parece ajena a la búsqueda en ella de la razón última de la arquitectura. Y tampoco sorprende que en su ejercicio, la ejecución de los detalles, la precisión y la minuciosidad con la que aborda el desarrollo constructivo, se convierta en una auténtica obsesión que le lleve a la

²⁹ NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe”

Pag. 61-63

³⁰ *En el fondo de la formación de Mies se revelaba una disposición especial por lo absoluto y lo metafísico, y una tendencia determinada hacia una visión del mundo. En el cuaderno de notas de 1928 Mies apunta: “Solo la comprensión filosófica revela el orden correcto de nuestro oficio y con ello el valor y la dignidad de nuestra experiencia.*

NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe”

Pag. 76

³¹ *Una vez que estaba allí, sobre el muro, todo iba bien. Se aprendía a trabajar despacio, no como un animal salvaje que se cansa en quince minutos, sino tranquilamente, durante horas y horas. Si ya tenías experiencia, sabías cómo se hacían las esquinas, que eran muy complicadas. Casi siempre colocábamos los ladrillos en aparejo cruzado, y de vez en cuando cometíamos errores. El capataz con frecuencia nos dejaba hacerlos y continuar. Cuando teníamos levantado un buen trozo de pared nos decía: “bueno, eso está mal, ¡Echadlo todo abajo!” Al final, cuando ya habíamos acabado, aparecían los carpinteros, y a nosotros se nos asignaba la misión vital de traer el agua para el café de los obreros.*

SCHULZ, Franz. “Mies van der Rohe. Una biografía crítica”.

Pag. 15

búsqueda incansable de la esencialización y la depuración de la arquitectura de todo aquello que sea prescindible. Desde este punto de partida, como conocedor directo de la obra misma, no es de extrañar que el descubrimiento de H. P. Berlage y de sus teorías sobre la verdad de la construcción, fascinaran inicialmente al joven arquitecto.

Confluyen por tanto en Mies, en relación con su decidido compromiso con la construcción, las dos vías, la práctica que le viene de su etapa inicial de aprendizaje, siempre vinculada al material y a su puesta en obra, y la teórica, que tiene en H. P. Berlage, y por supuesto en P. Behrens. Estas dos vías tienen a su vez sus correspondientes caminos de desarrollo. Por un lado Mies se impone la necesidad de simplificar el sistema constructivo imperante, artesanal, lento, caro y problemático, que ya conocía por experiencia propia; y por otro la voluntad de fundamentar las nuevas bases de la arquitectura en la claridad, la objetividad y la universalidad del sistema constructivo, siguiendo la estela teórica de los “*grandes estetas prácticos*”³², que a su vez, como ya hemos visto, tienen en esta ardua y paciente tarea, sus antecedentes en los pioneros arquitectos ilustrados de siglo XVIII.

La teoría, como sucedió también a lo largo de los dos últimos siglos, se desarrolló más rápidamente que la práctica, de modo que los cinco proyectos dibujados y glosados en los correspondientes artículos y conferencias, recogen de alguna manera la evolución de los fundamentos de la nueva arquitectura propuesta por Mies, pero de nuevo, la realidad no permite todavía ponerlos en práctica, trasladarlos a la obra construida. La profunda crisis económica que sufre Alemania después de la gran guerra, tampoco facilitará su desarrollo.

³² La referencia a los dos grandes “*estetas prácticos*”, Gottfried Semper y Viollet-le-Duc, servía para legitimar una postura objetiva. La construcción fundamental se canonizó como base de cualquier arte y se convirtió en la encarnación de la gran y sencilla ley de un “*arte verdadero*”, que controlaba las formas y que era válido intemporalmente como prerrequisito de cualquier belleza formal. Si el arte o la arquitectura se deshacían de este rígido principio y se encaminaban “*por la senda de los puramente arbitrario*”, según la enseñanza redentora de Berlage, “*estaban acabadas*.”

Los subrayados son de Berlage. “Grundlagen und Entwicklung der Architektur”
NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe”

VI.3 “VOLUNTAD DE ÉPOCA” VERSUS “VOLUNTAD ESPIRITUAL”

Presentados ruidosamente en sociedad, los cinco proyectos han servido a Mies para catapultarse como arquitecto reconocido y prestigiado. El “*solitario buscador de la verdad*”, como lo denominaría W. Gropius, ya formaba parte, desde este momento, de la vanguardia, de la modernidad. El cambio se había producido y los frutos de esa transformación empezaban a madurar. En 1924 es admitido en el *Deutscher Werkbund* y en 1926 alcanzará la vicepresidencia de la institución. También en 1926 realizará su primera obra de vivienda colectiva en la *Africanichestrasse* y en 1927 será el encargado de la organización de la exposición de la asociación en Stuttgart.

Pero tampoco estas obras alcanzarán a desarrollar los principios teóricos de sus manifiestos y de sus propuestas dibujadas. Las viviendas de la *Africanichestrasse* de 1926-1927 siguen la estela de las obras de Bruno Taut y en el bloque de la Exposición del *Deutscher Werkbund* en Stuttgart, priman las calves del funcionalismo y late el eco del estilo internacional que abandera Le Corbusier. De nuevo vemos a Mies experimentando con los nuevos formalismos, plegándose a las condiciones limitadas del medio, cediendo a las críticas locales³³; y posponiendo la puesta en práctica de sus presupuestos más radicales. El proyecto inicial para la ordenación de la exposición del *Werkbund* lo manifiesta con claridad al perder su original idea unitaria vinculada a los experimentalismo plásticos del momento y fragmentar la manzana en parcelas donde cada arquitecto construyó individualmente su propuesta.

Por otro lado, la inmersión en la realidad que supone la construcción de viviendas colectivas, y en particular las de la *Africanichestrasse*, de las que Mies no se sentía especialmente orgulloso, ratifica un giro importante en su pensamiento teórico. Los bloques de viviendas sociales constatan con su propia imagen que no basta con cumplir los requerimientos constructivos, técnicos y funcionales para crear arquitectura, sino que será necesario insuflar espíritu en el proceso. Este cambio desde el materialismo estricto y fundamentalista defendido hasta entonces, hacia un idealismo igualmente militante, lo ratifica el propio Mies en el prólogo al catálogo oficial de la Exposición sobre la Vivienda del *Deutscher Werkbund*, donde manifiesta que *el problema de la vivienda es fundamentalmente un problema espiritual*³⁴. Y lo vuelve a repetir, más explícitamente, en el prologo del libro “*Construcción y vivienda*” que resume los logros de la Exposición:

“No es del todo inútil manifestar expresamente, en la actualidad, que el problema de nuestra vivienda es un problema arquitectónico, a pesar de su vertiente técnica y económica. Es un problema complejo y por tanto sólo se puede resolver con fuerzas creativas y no a través de medios matemáticos o medidas organizativas. Por estar convencido de ello, a pesar de todas las

³³ Este plan suscita de inmediato las reacciones de los arquitectos locales más considerados, que no admiten ver como este encargo se les escapa. Ese tradicionalista que es Paul Schmitthenner condena, así, el “diletantismo del plan de Mies, mientras que Paul Bonatz le reprocha su “romanticismo”. En estas condiciones, Mies se ve obligado a reconsiderar su plan, inscribiéndolo casi totalmente, en julio de 1926, en una geometría ortogonal y simplificando las dominantes verticales.

COHEN, Jean-Louis. “*Mies van der Rohe*”

Pag. 52

³⁴ Prólogo al catálogo oficial de la Exposición sobre la Vivienda organizado por el *Deutscher Werkbund* en Stuttgart, del 23 de julio al 9 de octubre; publicado por la dirección de la Exposición. Stuttgart, 1927

*consignas válidas en la actualidad, como “racionalización” y “normalización”; he creído necesario extraer las tareas planteadas en Stuttgart de la atmósfera de lo unilateral y de lo doctrinario”*³⁵

F. Neumeier recoge en su exhaustiva monografía las influencias que propiciaron este cambio radical en el pensamiento teórico miesiano que el enfrentamiento real con el problema de la vivienda puso en evidencia. Destaca el influjo de las novedades filosóficas³⁶, así como de las críticas a la simplificación y esquematismo que suponen sus planteamientos, en especial de Adolf Behne³⁷.

Aunque tampoco podemos dejar de lado la influencia directa de las tesis de Le Corbusier, que siempre había entendido la arquitectura como un problema artístico, y que pudo confrontar en directo con él mientras construían juntos en la Colonia Weissenhof³⁸.

³⁵ Prólogo del libro “*Bau und Whonung*” (Construcción y Vivienda) publicado por el Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927

³⁶ *Aquí se encuentra la explicación, que se manifiesta con claridad en la conferencia de 1926, de por qué Mies empieza a distinguir entre dos niveles, entre los vínculos espirituales y los materiales, entre arte y técnica. Es una consecuencia lógica de las nuevas ecuaciones con las que trabaja Mies; considerar la “arquitectura como una decisión espiritual” presupone un orden espiritual que fija el principio espiritual, no sólo en la esencia de las cosas, en los hechos, sino en primer lugar en la conciencia de los hombres, en la voluntad y en la idea.*

Mies aprendió esta diferencia fundamental, existente en los sistemas filosóficos, en un libro cuyo título abarcaba simultáneamente la antigua y la nueva postura miesiana. El libro de Dietrich Kerler, “Weltwille un Wertwille. Linien des Systems der Philosophie” (Voluntad del mundo y voluntad de valores. Pautas del sistema filosófico); apareció el año 1925, a tiempo para forzar el abandono de la “voluntad de la época” – que podía equipararse al concepto de “voluntad del mundo” de Kerler- y la aproximación a la “voluntad espiritual”, que respondía a la “voluntad de valores.

NEUMEYER, Fritz. “*Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*” Pag. 249

³⁷ *La crítica más clara a las tesis miesianas la formuló Adolf Behne en su escrito “Der moderne Zwechbau” (La construcción funcional moderna), redactado en 1923 pero que no encontró editor hasta 1926. Es una de las publicaciones más importantes sobre la nueva arquitectura, presentadas hasta aquel momento, y hasta el presente se ha mantenido como obra clave para la discusión arquitectónica. Behne emprendió el encomiable trabajo de presentar comparativamente las diferentes conjeturas desde 1900 hasta 1923, extrayendo fundamentalmente las diferentes interpretaciones de racionalismo y funcionalismo de la arquitectura coetánea e iluminar los correspondientes dogmas y subjetivismos.*

NEUMEYER, Fritz. “*Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*” Pag. 261-262

Behne citaba el conocido dictado de Mies –“rechazamos cualquier especulación estética, cualquier formalismo. Dar forma a partir de la esencia de la tarea y a través de los medios de nuestra época. Esta es nuestra labor”- como expresión prototípica a la que oponía:

“Rechazar la especulación estética, el formalismo y las doctrinas es necesario y por sí sólo sano; sólo que parece una equivocación, con la que nos encontramos no pocas veces, plantear este rechazo desde una postura antiestética, aún cuando cien veces al día estemos en contra de la estética de los estetas. Rechazar los requisitos estéticos –algo diferente a las especulaciones estéticas- significaría serrar la rama sobre la que estamos sentados.

NEUMEYER, Fritz. “*Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*” Pag. 262

³⁸ *Sergius Ruegenberg relata que Mies quedó fuertemente impresionado por el diseño de Le Corbusier y por el propio gran artista suizo, con quien se encontró por segunda vez en su vida en Stuttgart, en noviembre de 1926, en una ocasión mucho más memorable para ambos que el choque fortuito en la puerta del estudio de Peter Behrens en Neubabelsberg en 1910. No hay datos sobre sus conversaciones en la exposición del Werkbund y sólo cabe sospechar que las dudas que Mies estaba acumulando acerca de las virtudes del funcionalismo puro se vieron enriquecidas por sus contactos con un arquitecto que ya en 1923, el año que publicó “*Vers une architecture*”, había dejado claro que el funcionalismo era competencia del ingeniero y que el papel del arquitecto era respetar dicho campo, pero elevando sus propias producciones por encima de él hasta el nivel de arte.*

CHULZE, Franz. “*Mies van der Rohe. Una biografía crítica*” Pag. 141

Pero además de estas influencias, que justifican por sí solas el cambio en la esfera del pensamiento miesiano, quizá sea el enfrentamiento a un problema práctico, ajeno en parte a los parámetros disciplinares de la arquitectura, lo que provoque en Mies el replanteamiento de la forma como vehículo de la espiritualidad.

La ocasión para abordar, desde la realidad del proyecto y no desde las teorías filosóficas o los panfletos escritos, el problema de la espiritualidad en la arquitectura se producirá con motivo del encargo del monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht que le hiciera en 1926 el partido Comunista Alemán, a través de Eduard Fuchs, el nuevo propietario de la Casa Perls, construida por Mies en 1911.

Mies ya se había enfrentado al problema de la arquitectura monumental cuando, en compañía de su hermano, se presentó al concurso para el monumento a Bismarck en 1910. Pero en ese momento no tenía dudas sobre la necesidad de la arquitectura de representar y emocionar. El concepto de la “*gran forma*”, asociado a los sistemas de composición clasicista que aprendiera de su maestro P. Behrens, y las referencias inevitables a la obra dibujada de K. F. Schinkel, arman y justifican la propuesta, que no gana el concurso, entre otras cosas por su elevado coste, a pesar de tener inicialmente buenas críticas.

Pero quince años después de esa primera experiencia fallida, Mies ha roto definitivamente con las teorías de su maestro y ha criticado abiertamente su “*voluntad de crear estilo*” en la arquitectura, del mismo modo que ha repudiado pública y activamente las formas clasicistas de la *Schinkelschule*. Además, el encargo del monumento a los mártires de la revolución comunista viene casualmente adjudicado en base a la crítica que realiza el propio Mies al planteamiento de la propuesta inicial en estilo clasicista³⁹.

A esta falta de referencias y de marco teórico que supone el corte brusco con su formación inicial, se une el hecho de que el proyecto carece de requerimientos funcionales expresos o de presupuestos constructivos o estructurales determinados, en base a los cuales, Mies sí tiene, una respuesta que dar. Pero se trata de construir un simple muro que evoque aquel contra el que fueron fusilados los revolucionarios espartaquistas. En realidad ni Rosa Luxemburgo ni Karl Liebknecht fueron fusilados, sino asesinados a golpes y arrojados al río, pero el resto de los revolucionarios si fueron ajusticiados contra el paredón.

La teoría desarrollada hasta ese momento por Mies basada en la objetividad, la necesidad, la racionalidad y la negación de la forma como fin, difícilmente puede resolver el único problema que plantea el monumento conmemorativo: conseguir con su imagen expresar la emoción del acontecimiento que celebra.

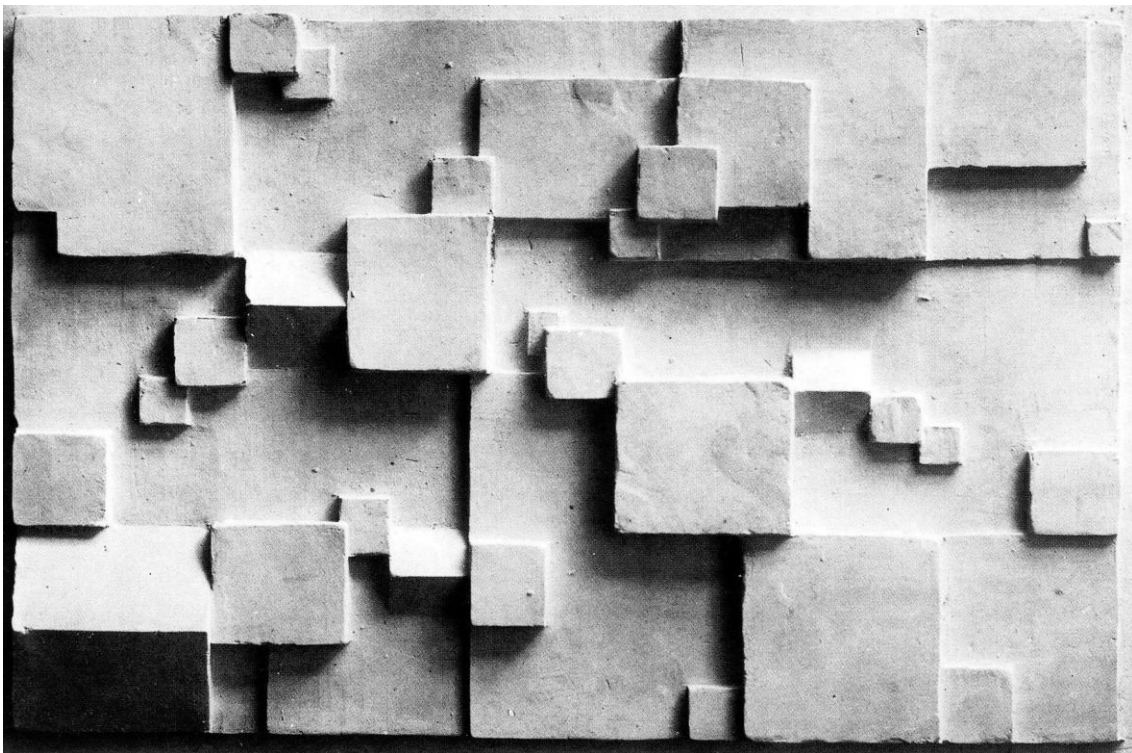
Era el momento de reajustar, por tanto, esta teoría y de acabar con el fundamentalismo paralizante o en palabras del propio Mies, de *extraer las tareas planteadas ... de la atmósfera de lo unilateral y de lo doctrinario*, que aunque fueran dichas con posterioridad y en relación al plan para la *Weissenhof*, y como ataque al funcionalismo

³⁹ Mies cuenta como quedó horrorizado por el monumento oficial a base de columnas propuesto por el Partido Comunista Alemán, monumento que consideraba “digno de un banquero”, y como le dijo Fuchs que, si se le pidiese opinión, “ya que habían sido fusilados contra un muro, yo construiría un muro de ladrillo.

estricto imperante en ese momento, bien podrían haberse gestado frente al problema de realizar el muro conmemorativo del dramático fin de la revolución comunista alemana.

Los referidos apuntes para una conferencia dictada en 1926 dejan también claro el giro en el pensamiento miesiano en relación a la descubierta vinculación entre forma y espiritualidad: *“Puede ser interesante rastrear los impulsos espirituales de un periodo artístico y poner en claro sus problemas formales. También aquí pueden ser eficaces las fuerzas espirituales de una época. La arquitectura no consiste en resolver determinados problemas de forma, por mucho que estén contenidos en ella”*⁴⁰. De hecho, a partir de 1926 en que aparece por última vez en sus escritos el concepto de *“voluntad de la época”* el nuevo concepto utilizado por Mies será *“voluntad espiritual”*.

Analizada desde esta sutil reorientación de los planteamientos teóricos, la propuesta del monumento, libre de compromisos funcionales y constructivos predeterminados, buscará el *“impulso espiritual”* del momento, asumiendo que contiene esencialmente y casi exclusivamente, problemas de forma. Y esta buscada forma se expresará, por tanto, adscrita a las figuraciones abstractas en boga en ese momento, que comparte también con la primera propuesta para la ordenación de la *Weissenhof*.



“RELIEVE EN ESCAYOLA CON CARACTERES DE FORMA CUADRADA Y RECTANGULAR”. R. LUTZ. 1920-1921

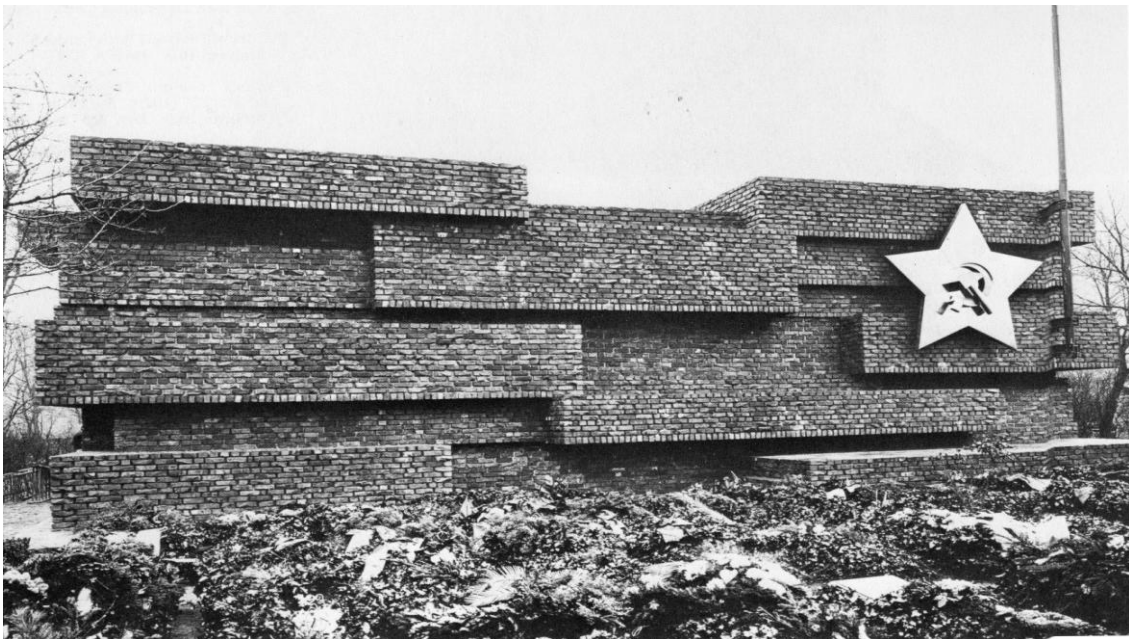
Mies sigue en ambas obras el mismo camino que utilizara para la formalización de los cinco proyectos dibujados apenas unos años antes; experimentar con los hallazgos estéticos de las vanguardias: *las fuerzas espirituales de la época*. El vocabulario que definitivamente construirá las propuestas teóricas, el lenguaje propiamente miesiano, todavía no está maduro en este momento.

⁴⁰ NEUMEYER, Fritz. *“Mies van der Rohe”*

El planteamiento del monumento no es, sin embargo ajeno a la trayectoria de la obra de Mies proyectada hasta ese momento, ni a sus principios básicos de objetividad y sinceridad constructiva. Se trata sólo de un muro de ladrillo. El muro y el ladrillo, son elementos arquitectónicos básicos en la teoría miesiana del construir que reconocemos en estado puro en la propuesta de Casa de Campo dibujada un par de años antes y cuya filiación remite a la tradición berlágiana, que tanto impresionó a Mies en sus primeros años de formación.

Pero intuimos que Mies fue consciente de que enfrentarse al problema de transmitir la emoción y el sentimiento que caracteriza todo monumento conmemorativo, con las exclusivas armas que supone la construcción de un sencillo muro de ladrillo, “es un problema complejo y por tanto sólo se puede resolver con fuerzas creativas y no a través de medios matemáticos o medidas organizativas” como reconociera más tarde en el referido Prólogo del catálogo de la Exposición del *Deutscher Werkbund*.

En este sentido, hace descansar sobre la ejecución del sencillo material, del ladrillo, toda la expresividad que provoca la emoción de los hechos que representa; el fusilamiento de los revolucionarios. Utiliza para ello ladrillos toscos, deshechos de horno, piezas pequeñas, pero muchas, y encuadradas en formaciones rectangulares que sugieren escuadrones de manifestantes que consiguen trasladar convincentemente el espíritu revolucionario del movimiento espartaquista⁴¹.



MONUMENTO A ROSA LUXEMBURGO Y KARL LIEBKNECHT. BERLÍN. MIES VAN DER ROHE 1926.
DEMOLIDO POR LOS NAZIS EN 1933

⁴¹ *Esto en lo que se ve en cada masa de ladrillos: un pelotón de gente avanza hacia el espectador. De la primera fila, la más baja, se reconoce el cuerpo entero, las piernas forman una familia horizontal de líneas verticales paralelas. De las filas posteriores sólo se distinguen las cabezas –cada fila tapa el cuerpo de la siguiente-. La distancia se representa como en las perspectivas ingenuas, por la altura: lo próximo está abajo, lo lejano arriba. Llegan innumerables pelotones, que forman una avenida interminable. Si uno entero cayera, de la profundidad del muro saldría otro. Una infinita procesión de personas en marcha forma el muro. La dirección de movimiento está dada por tres brazos que salen de la multitud y yerguen un escudo y un mástil.*

QUETGLAS, Josep. “El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe”
Pag. 111



“AUX VICTIMES DES REVOLICIONS”. PAUL MOREAU-VAULTHIER. PARIS, 1907-1909
Cementerio de Père-Lachaise, París.

Inicialmente Mies pensó en construir el muro con bloque de basalto inspirándose, tal como sugiere Jean-Louis Cohen⁴², en el muro de sillares acribillados que Paul Moreau-Vauthier levantara en 1909 sobre la tapia exterior del cementerio de Père-Lachaise de París “*Aux victimes des révolutions*”, pero el uso de material de desecho, de ladrillos recocidos e inservibles, abarataba el coste del monumento y lo hacía viable, evitando el error de cálculo económico de la propuesta del concurso del monumento a Bismarck.

Este material, despreciado en el mercado, pero utilizado frecuentemente con el mismo objetivo económico-expresivo por otros arquitectos como A. Gaudí, en la Cripta de la Colonia Güell, y más tarde por I. Gardella en la Casa Borsalino, tiene en el monumento a Rosa Luxemburgo connotaciones inequívocamente sociales. La unión ordenada de muchos pequeños elementos, que individualmente no tienen ningún valor, que son despreciables, consigue sin embargo crear los grandes sillares que construyen definitivamente el muro. La fuerza expresiva del despiece, forzada mediante el desproporcionado tamaño de los bloques y el dramático contraste de luces y sombras que provocan sus aleatorios desplazamientos en el plano y en profundidad, trasciende los requerimientos básicos del construir para buscar la representación, para buscar la emoción de la forma y la trasmisión de los contenidos simbólicos.

⁴² Sergius Ruegemberg, delineante del estudio de Mies desde 1925 a 1934, afirma que pensó también en un conjunto de bloques de basalto. Pero parece que ya el dirigente comunista Wilhelm Pieck había tenido la idea de construir un muro en cuyo frontal se habría instalado un relieve de Rodin, “*La rebelión*”. Viene enseguida a la mente la imagen del monumento de Paul Moreau-Vauthier sobre la represión de la Comuna de París.

COHEN, Jean-Louis. “*Mies van der Rohe*”

Pag. 46-47



MONUMENTO A ROSA LUXEMBURGO Y KARL LIEBKNECH. BERLÍN. MIES VAN DER ROHE. 1926

A pesar de que en la configuración del monumento a Rosa Luxemburgo domine claramente la “*voluntad de forma*”, tantas veces negada como premisa esencial a la arquitectura, está presente también el sometimiento a las imposiciones de la lógica de la construcción que se adivinan en la disposición de las hiladas inferiores de cada uno de los planos de ladrillo construidas a sardinel como impone la correcta ejecución de la fábrica (los cuerpos de los manifestantes en la lectura de J. Quetglas). Esta concesión a

la norma constructiva que resta intensidad y claridad a la expresión plástica de la obra, la obviará en las casas realizadas para Herman Lange y Josef Esters de 1929 donde los dinteles de los grandes huecos, apeados por cargaderos de acero laminado ocultos, permiten relevar a la fábrica de su capacidad portante y por tanto de que ésta se haga explícita mediante el tratamiento diferencial del aparejo sobre los vanos.

A la vista de esta aparente involución en la plasmación real en obra, del pensamiento teórico de Mies, podríamos concluir que la batalla que iniciara Berlage contra la apariencia y la falsedad en la construcción, y que nuestro autor había continuado con la fe de una verdad revelada, cedía posiciones y admitía razones formales para el incumplimiento de la gran regla berlagiana “*construir es servir*”.

Sin embargo también podemos analizar este cambio como una evolución abarcante, que incorpora nuevas lecturas y temas como el espíritu, el simbolismo o la representación a una teoría que, quizá influenciada por el perfeccionismo ideal de la filosofía; o radicalizada por la encarnizada oposición a los presupuestos estilísticos que combate, es demasiado estricta, demasiado dogmática. Y esa rigidez y fundamentalismo le impide evolucionar y ser sensible a la complejidad de la realidad que pretende reducir y reglar.

En esta dialéctica entre el ser y el querer ser, entre el purismo de la teoría y la realidad de la obra ejecutada se debatirá siempre Mies. Pero especialmente en este periodo crítico de su evolución, donde, liberado de las ataduras de la tradición y rearmado con las nuevas verdades, tiene por fin la posibilidad de empezar a expresarlas en el banco de pruebas que supone la obra construida. El baño de realidad reajustará, como ya hemos adelantado al analizar el monumento a Rosa Luxemburgo, la teoría elaborada desde los manifiestos y las propuestas utópicas, haciéndola más creíble al dotarla de un vocabulario y de un lenguaje propios que la ratifican y la convierten en un nuevo sistema de creación arquitectónica.

Pero veamos paso a paso este proceso de generación del lenguaje miesiano a través de las propias obras construidas y proyectadas en este crítico periodo que abarca hasta la huida de Mies a América el año antes de iniciarse la segunda guerra mundial.

VI.4 EL MURO DE LADRILLO, MOTOR Y FRENO DE LA MODERNIDAD

El cambio que supone la realización de la Casa Wolf entre 1925 y 1927 y sobre todo, las casas para Herman Lange y Joseph Esters de 1929, ratifican sobre la obra construida, la tardía y por fin definitiva superación del formalismo schinkeliano, o “clasicismo moderno” como lo denominará Franz Schulze en su biografía crítica⁴³; aunque todavía no representan explícitamente los principios teóricos expresados por Mies. Podríamos considerarlas como obras de transición en las que, enmascaradas en organizaciones funcionales todavía dominadas por un evidente tradicionalismo, encontramos los primeros coqueteos con los objetivos que Mies reclama en sus crípticos escritos y dibuja en sus propuestas más vanguardistas.

Identificamos, así mismo, los primeros intentos de conseguir la compenetración espacial y volumétrica que adelantara F. LL. Wright en sus casas de la pradera y que fascinara a todos los arquitectos europeos desde la publicación de su obra en 1911. Y descubrimos el germen de la disolución de los volúmenes y de los muros, que prudente todavía, no pasa de manifestarse tímidamente en unos huecos sobredimensionados, abiertos en unas cajas pintorescamente adosadas.

No se trata por tanto de un experimento plástico más, a añadir a los anteriores coqueteos con el Expresionismo, el Neoplasticismo, el Suprematismo, y el resto de las modas vanguardistas al uso, realizados sólo sobre el papel y en gran formato, sino de los primeros pasos firmes y reales de lo que pronto llegará a ser una nueva concepción de la arquitectura⁴⁴.

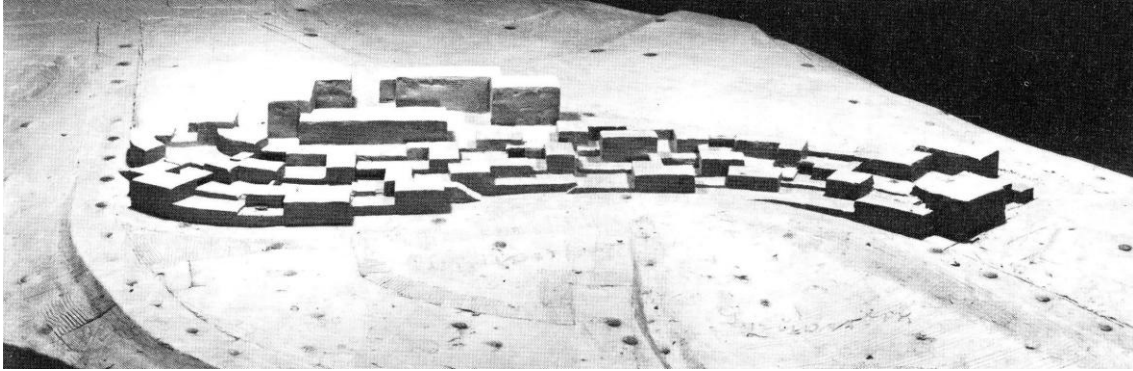
Aparentemente, adoptan el lenguaje racionalista pero, como el Monumento a Rosa Luxemburgo, están realizadas en ladrillo visto y huyen, por tanto, del arquetipo estilístico. Reniegan del purismo blanco le corbuseriano que sí reviste, sin embargo, el bloque de la *Weissenhof* que se acaba de levantar poco tiempo antes, en 1927. Purismo, seguramente contradictorio con la estructura metálica interna, pero obligado por la homogeneidad blanca del conjunto, que late desde la primera propuesta de ordenación de la colonia, finalmente desechada, de la que sólo conservamos la maqueta.

⁴³ SCHULZE, Franz. “*Mies van der Rohe. Una biografía crítica*”

⁴⁴ *Es en el lado del jardín de ambas casas, el opuesto a las fachadas, donde resultan sorprendentemente animadas. Aquí Mies recortó ventanas de bordes nítidos en ladrillo compacto. Desde dentro, estas aberturas ofrecen vistas espectaculares y generosas de las fincas arboladas situadas hacia el sur. No obstante, si los alzados traseros salvan a ambas construcciones de la frialdad formal, un examen de los dos dibujos preliminares a pastel de la casa Esters vista en perspectiva señala que ese edificio podría haber sido más impresionante aún si Mies hubiera persistido en su idea de hacer unas grandes correderas completamente de cristal en la fachada del jardín en lugar de mantener unas ventanas discretas, y si hubiese conservado los volúmenes maclados de distintas alturas en la parte norte, lo que proporcionaría animación tanto a la planta como al alzado. Estos dibujos recuerdan la audaz organización de masas de la Casa de Campo de Ladrillo, así como las posibilidades del vidrio como sustancia inmaterial que habían sido anticipadas en la Habitación de Cristal de Stuttgart. En una fase igualmente inicial de la casa Esters, Mies indicaba incluso una zona de espacio fluido no celular, evocando nuevamente otras propuestas anteriores. Cuando finalmente las casas se construyeron, estas invenciones premonitorias fueron abandonadas, e incluso –según los recuerdos de Mies, suponemos– proscritas. “Yo quería hacer esas casas con mucho más cristal” decía, “pero al cliente no le gustaba. Me llevé un gran disgusto.*

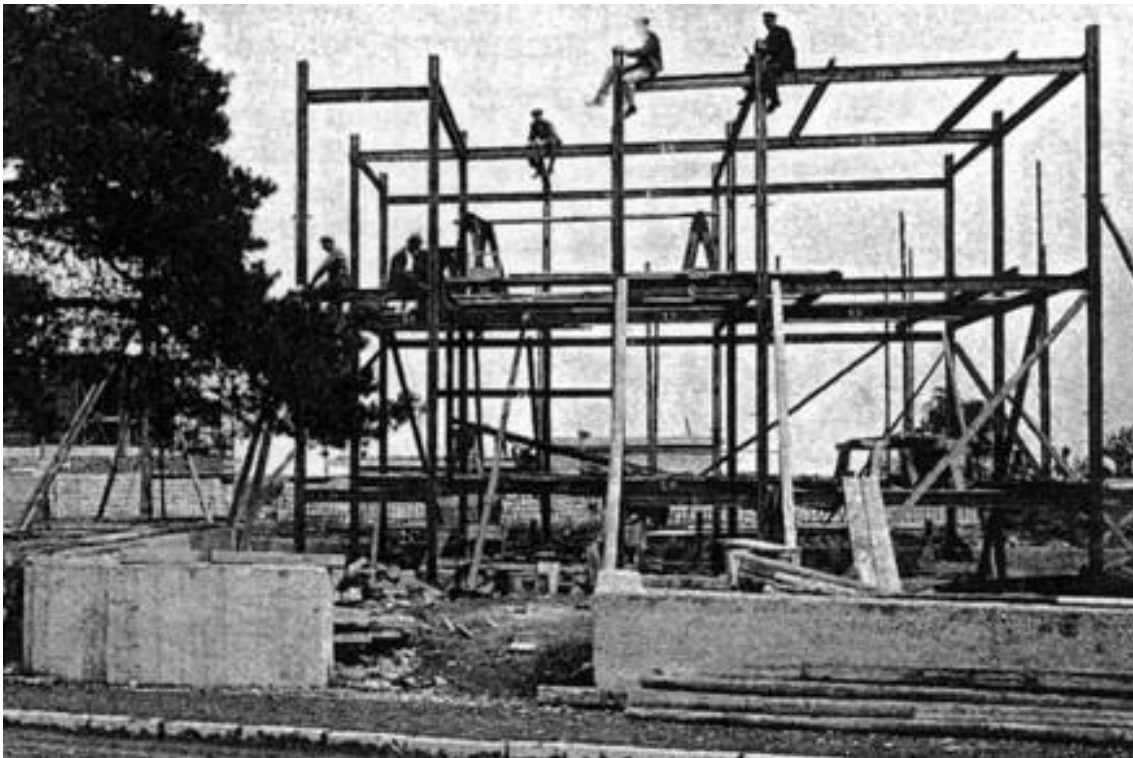
SCHULZE, Franz. “*Mies van der Rohe. Una biografía crítica*”

Pag. 150-151



COLONIA WEISSENHOF. STUTTGART. MAQUETA DE LA PROPUESTA INICIAL. MIES VAN DER ROHE. 1926

El resto de las arquitecturas que acompañan al bloque con el que Mies coronara la manzana, levantadas para la Exposición Internacional y realizadas en el novedoso estilo internacional, se construyen básicamente con estructura de hormigón y cerramientos de muro de ladrillo enfoscado. De modo que el revoco envolvente y unificador que las recubre, escamoteando la discontinuidad de los materiales, aparenta un purismo formal del que carecen, pero que se impone como característica identitaria del estilo y las convierte en el paradigma de la modernidad.



COLONIA WEISSENHOF. STUTTGART. BLOQUE EN CONSTRUCCIÓN. MIES VAN DER ROHE. 1927.

Mies, sin embargo, utilizará el acero como estructura portante del bloque. Las escasas experiencias que tiene con el hormigón armado no pasan de proyectos dibujados (La Casa de Campo de Hormigón Armado o el edificio de oficinas, “*Burohaus*”) y de los duros comentarios sobre la incapacidad de utilizarlo todavía de forma racional y

controlable⁴⁵. Por otro lado, el concepto de revestimiento choca frontalmente con la radical honestidad constructiva heredada de H. P. Berlage, lo que podría explicar que tampoco repitiera nunca el tratamiento tradicional del revoco utilizado, por ejemplo, en las viviendas de la *Africanischestrasse* que construye también por esas mismas fechas. El desmarque que Mies realiza respecto a las arquitecturas pulcramente revocadas, a las que sólo volverá ocasionalmente, como en el caso de la Casa Tugendhat, supone también un distanciamiento de las teorías estrictamente funcionalistas que representan. A pesar de que la lección de funcionalismo de su propuesta de viviendas en Stuttgart sea la más cercana de todas ellas a los principios de la planta libre y de la máquina de habitar le corbuseriana.

A ambos temas, a la construcción y a la funcionalidad responde Mies al describir su edificio para la exposición de la *Weissenhof*:

En la actualidad, los motivos económicos exigen racionalizar y normalizar la construcción de viviendas de alquiler. Pero por otra parte, esta creciente diferenciación de nuestros requisitos de habitabilidad exige mayor libertad en el tipo de uso. En el futuro será necesario hacer justicia a ambos aspectos. La construcción de un esqueleto es el sistema estructural más apropiado para ello: permite una ejecución racional y deja completa libertad para dividir el espacio interior. Si nos limitamos a configurar sólo el baño y la cocina como espacios constantes, debido a las instalaciones, y optamos por dividir el resto de la superficie habitable con paredes móviles, creo que se puede satisfacer cualquier requisito de habitabilidad⁴⁶.

Sin embargo, la construcción de residencias privadas de esta época está lejos de capitalizar estos avances, antes al contrario, en ellas Mies no aplica los avanzados principios racionalistas, ni se somete, como ya hemos indicado al código identitario del genérico revoco blanco, sino que las construye en ladrillo visto. Analizada desde el punto de vista práctico, esta diferencia del tratamiento exterior frente a la arquitectura prototípica del racionalismo, aparentemente poco llamativa, tiene sin embargo especial significación.

Podríamos pensar, a la luz del texto justificativo, que Mies utiliza un doble rasero: el problema de la vivienda colectiva, la de alquiler, tiene una solución económica, racionalizada y estandarizada, y por tanto revocada; y el problema de la vivienda particular, otra, en este caso basada en el ladrillo, la manufactura y la tradición. Ambas, sin embargo, se construyen con estructura de acero.

Pero seguro que nos equivocamos.

El desfase temporal entre los deseos de modernidad y las posibilidades reales de construirla, que Mies sufre a lo largo de todo su periodo europeo, justifica, una vez más, que las viviendas realizadas para clientes privados estén siempre retrasadas respecto a las propuestas para las exposiciones.

⁴⁵ Ver nota 24 de este capítulo.

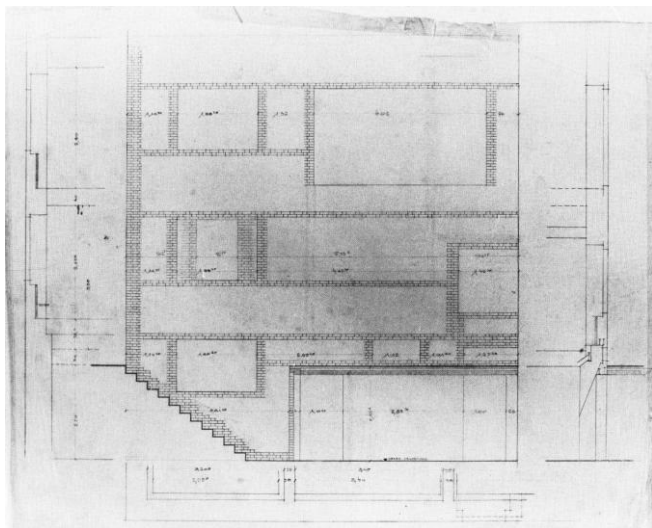
⁴⁶ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. "Sobre mi bloque de viviendas". Título original "Zumeinem Block" en *Bau und Wohnung* "Construcción y vivienda. Publicado por el Deutscher Werkbund, Stuttgart 1927, pag.77. Recogido en NEUMEYER, Fritz. "La palabra sin artificio" Pag 396

Casualmente los cambios más significativos en la obra miesiana se darán, como veremos a lo largo de este capítulo, siempre vinculados a las exposiciones, nunca a la obra privada ni a los concursos. Lo que viene a significar que es un auténtico adelantado a su tiempo, que va más rápido que la sociedad para la que construye sus viviendas y que como pionero representa la vanguardia frente al lento mundo profesional que lo rodea. Ese mismo mundo que minusvalora su trabajo cuando lo juzga en los concursos, pero que lo exhibe como paladín de la modernidad y espejo del progreso, cuando lo pasea por las ferias.

Pero descendamos por un momento de la resplandeciente colina de la *Weissenhof* donde la moderna y ya internacional obra de Mies corona con justicia el barrio más vanguardista del mundo, y volvamos al duro ejercicio profesional de la construcción de las viviendas para la burguesía berlinesa. Retrocedamos y analicemos su obra de ladrillo porque en ella se maduran y fermentan lentamente las revolucionarias ideas de los collages, de los megalómanos dibujos y de los panfletos incendiarios que la han precedido.

Mies apuesta decididamente en estas obras por la estructura de acero y la envolvente de ladrillo visto, que había experimentado en su etapa de formación en el estudio de P. Behrens. En él ha participado, con orgullo no disimulado, en el diseño de las naves de la AEG⁴⁷, que representan, el último intento de síntesis entre tecnología y forma clásica, que a partir de este momento, y hasta que el propio Mies las vuelva a unir ya en América, se manifestarán irreconciliables.

Es el sistema constructivo que Mies domina y le va a permitir, a través de una ejecución minuciosa, detallada y que podríamos calificar, en cierto modo, de maniática, profundizar en uno de los temas que más le obsesiona, el problema de la honestidad constructiva. “*Construir es servir*”, es la proclama de su admirado H. P. Berlage y parece también su divisa en esta época, a juzgar por los planos exhaustivos y escrupulosamente detallados, que elabora para su ejecución.

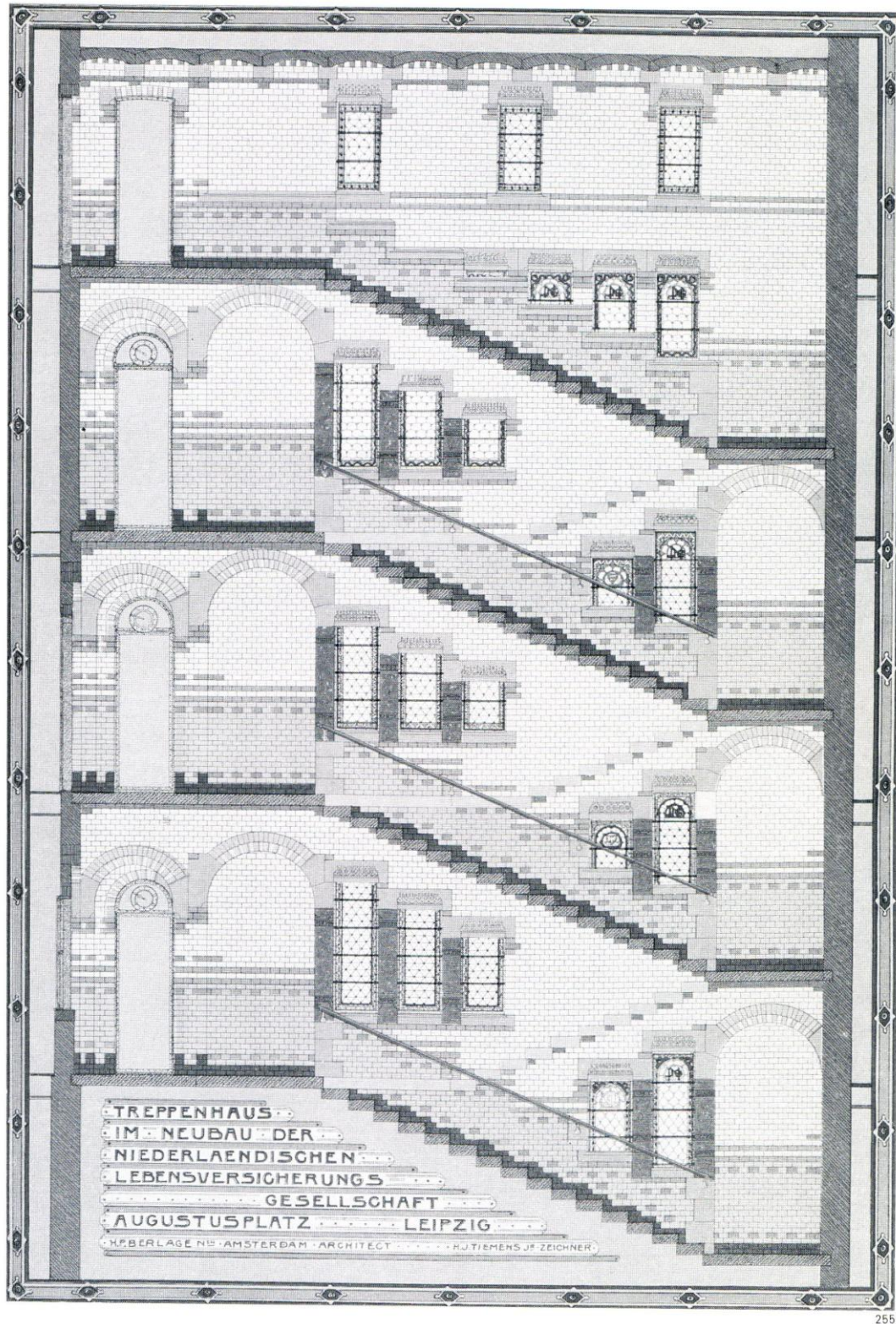


CASA WOLF. GUBEN. DETALLE DEL DESPIECE DE LADRILLO. MIES VAN DER ROHE. 1926

⁴⁷ Mies declarará, con ocasión de uno de sus últimos viajes a Berlín, haber dibujado la fachada que da al patio de la Turbinenhalle, definida simplemente por un paño de vidrio, el perfil de los pórticos metálicos en T y el antepecho de ladrillo, señalando que “Behrens no sabía lo que hacía”, porque pensando construir una fábrica, “había resuelto todos los problemas de la arquitectura”.

COHEN, Jean-Louis. “Mies van der Rohe”

Pag. 17-18

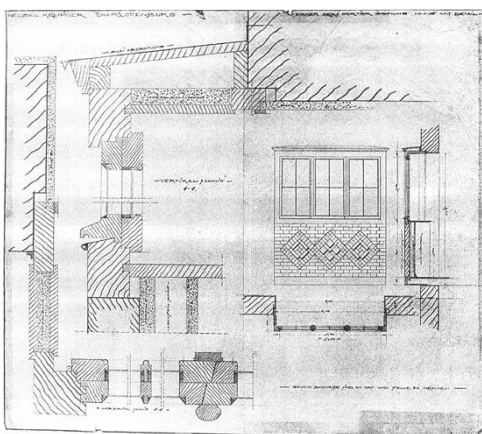


SINDICATO DEL DIAMANTE, ÁMSTERDAM. SECCIÓN. H. P. BERLAGE. 1899

H. P. Berlage lleva a cabo en su obra una drástica simplificación formal y una limitación de materiales a los estrictamente necesarios: el ladrillo para los muros, la piedra para los nudos y encuentros de geometría complicada, y el acero para las cubriciones. Incluso depura los elementos decorativos y los excava en la piedra, que es el primer paso para negarlos y hacerlos desaparecer definitivamente.

Este proceso de racionalización de la obra construida y sobre todo su implacable lógica, que H. P. Berlage argumentaba eficazmente en sus escritos y conferencias, parece que sedujeron al joven Mies que volvió de su estancia en Holanda en 1913 tan vivamente impresionado por la arquitectura del maestro holandés, que incluso discutió con P. Behrens en torno a ella⁴⁸. La confrontación sobre la honestidad constructiva⁴⁹ estaba en la base, aunque el mar de fondo, sobre el que flota la batalla dialéctica y teórica, es que Mies le había quitado el proyecto Kroller-Muller a P. Behrens, como H. P. Berlage se lo quitará más tarde a él.

En la construcción de las viviendas de la etapa anterior no ha podido poner en práctica estos conocimientos y decisivas influencias, por estar los encargos demasiado vinculados a una imagería predeterminada que va indisolublemente unida a los procesos constructivos tradicionales, al muro de carga, a los revocos, a las cubiertas empinadas y, como no, a la decoración tardo schinkeliana del “Clasicismo Moderno” imperante. Tampoco podemos obviar, puesto que son una constante en toda su obra, las recurrentes condiciones impuestas por los clientes o, en el caso de estas viviendas, la tradición constructiva local que utilizaba históricamente el ladrillo en las edificaciones domésticas.



CASA KEMPNER, BERLÍN. DETALLE CONSTRUCTIVO
MIES VAN DER ROHE. 1921

⁴⁸ Ver nota 3 de este capítulo.

“Mies Speaks”, en *Architectural Review*, nº 114. Diciembre, 1968. Pag. 451. Referido por SPAETH, David. “Mies van der Rohe”
Pag. 31

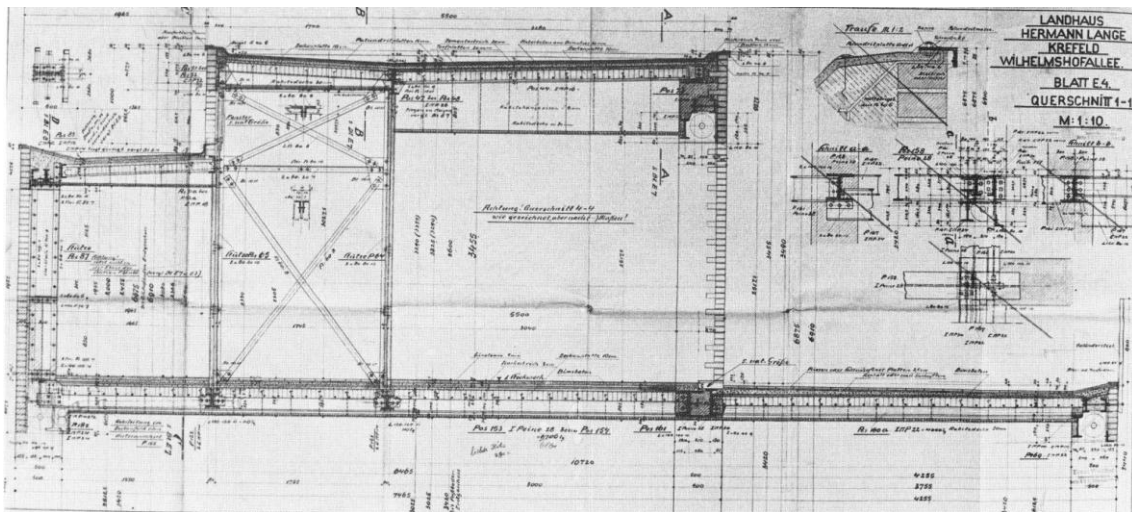
⁴⁹ Desde la perspectiva de la imprescindibilidad de Berlage, de la que Mies no sólo se apropió verbalmente, Behrens había utilizado tanto el acero como el vidrio, en sus construcciones, pero no los había sabido a provechar y, por consiguiente, sólo había resuelto la mitad del problema. Sin embargo, la falta de sinceridad constructiva pesaba más en el resultado que no la falta de consecuencia. La elevación idealista a través de la forma, tal como revelaba sugerentemente el motivo del tímpano y los pilones de esquina en la nave de turbinas, estaba sospechosamente próximo a aquello que Berlage había denominado “mentira constructiva”, con la que se sacrificaba la sinceridad en beneficio de la apariencia.

La solución de las esquinas de la nave de turbinas pone de manifiesto que Behrens anteponía la fuerza de convencimiento de la forma a la lógica de un método constructivo. Su tectónica exigía ópticamente en este punto una masa portante y Behrens aceptó la contradicción con un hallazgo constructivo que descarga estáticamente esas partes del edificio. “La esencia de la técnica está encerrada en la satisfacción... Aquel que construye una fábrica como un templo miente y desfigura el paisaje”. Esta observación de Mies, que se sentía orgulloso de haber colaborado en el frente de ventanas que dan al patio, y que parecía dictado por Berlage se encuentra en su cuaderno de notas de 1928.

Si consideramos el conjunto de las opiniones vertidas por Mies sobre Behrens, surge una imagen unitaria que parece desmentir cualquier influencia del maestro en el alumno. Si uno no se viera obligado a extraer un balance de estas manifestaciones, estaría tentado –siguiendo las huellas de Berlage- a recoger su juicio de Semper y dejar de lado también a Behrens con un lacónico “en perjuicio de la arquitectura”.
NEUMEYER, Fritz. “Mies van der Rohe. La palabra sin artificio”
Pag. 130

Pero ha llegado el momento de poner en práctica ese cambio que P. Behrens no llegaría a realizar nunca: desarrollar en la construcción de viviendas las técnicas y sistemas constructivos modernos y tecnológicos aprendidos a través de los proyectos de las arquitecturas industriales, pero tratados desde una óptica purista, simplificadora y pretendidamente objetiva, como requieren los tiempos. Mies empieza a poner en práctica uno de sus principios más sagrados: “*la arquitectura siempre es la expresión espacial de la voluntad de época*”.

La *honestidad constructiva*, sin embargo, aún está lejos de alcanzarse plenamente porque la tecnología no está todavía acompasada con los ideales objetivos de la arquitectura, como demuestran los complicados detalles constructivos que tiene que realizar para construirlas.



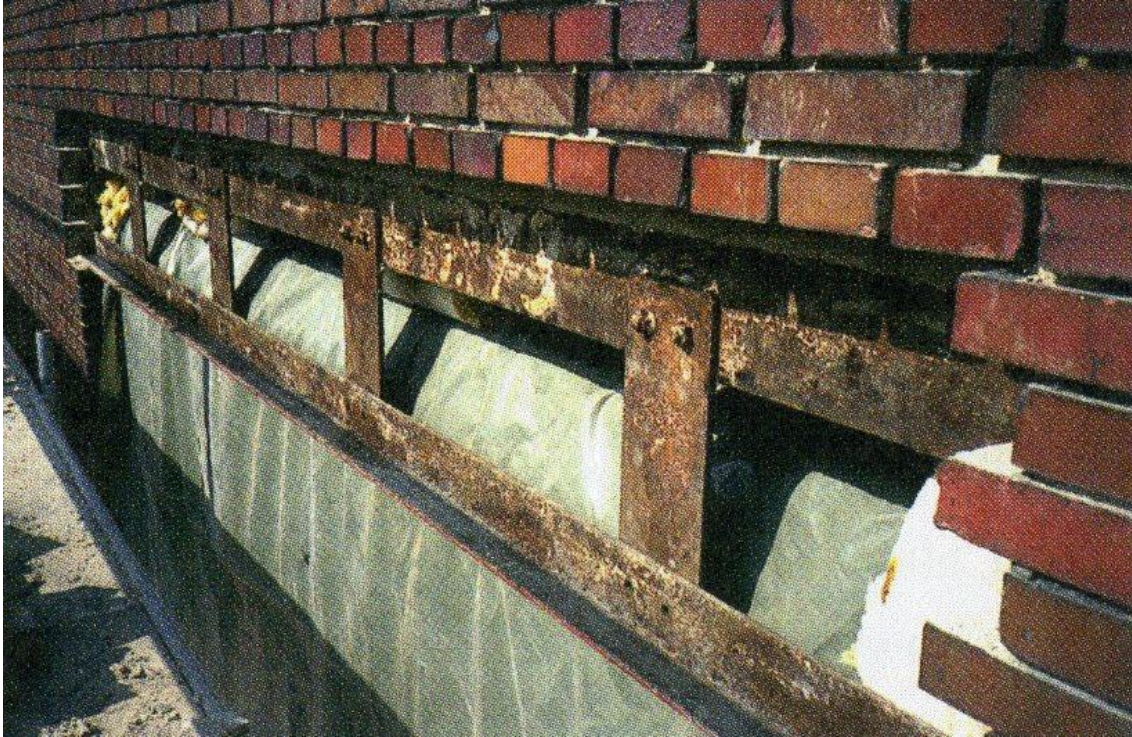
CASA LANGE. DETALLE CONSTRUCTIVO. MIES VAN DER ROHE. 1928

Relevar a los cerramientos, todavía parcialmente, de su capacidad portante, como paso previo a su posterior desaparición, implica un esfuerzo tecnológico y constructivo desmesurado del que Mies es muy consciente. Tan consciente que lo refleja en sus primeros artículos escritos: *Rascacielos*, *Burohaus* o *Bauen*, y lo sufre pacientemente en la obsesiva y trabajosa elaboración de detalles que acompañará a todos sus proyectos.

Las casas Lange y Esters se construyen con estructura metálica roblonada de soportes y vigas, pero al mismo tiempo se revisten de fábrica de ladrillo minuciosamente despiezada y replanteada que ya no tiene la función portante, pero sí todavía la de cerramiento. La coordinación de ambas situaciones hace extremadamente complicado tanto el control como la ejecución de estas arquitecturas. Mies es consciente de esta problemática constructiva, que el muro de carga no planteaba, y seguramente de las patologías inherentes al sistema constructivo utilizado y sus problemas de mantenimiento.

La elección del ladrillo visto, frente al revoco blanco que reclama genéricamente el formalismo racionalista que las caracteriza, quizá tenga que ver con el problema que plantean las complejas estructuras metálicas internas que permiten la apertura de los grandes huecos de fachada, y que provocarían con su dilatación graves problemas de fisuración del revestimiento continuo, que el ladrillo visto disimula convenientemente⁵⁰.

⁵⁰ En la medida en que la capacidad funcional de la Nueva Arquitectura era uno de los objetivos en Stuttgart, es difícil de justificar la asombrosa rapidez con la que la mayoría de las casas se estropearon,



CASA LANGE. DETALLE DE REPARACIONES EN LA FACHADA. MIES VAN DER ROHE. 1929

La consciencia, casi dolorosa, que Mies tiene sobre la construcción es seguramente la razón última por la que no es proclive a utilizar los revocos característicos del estilismo moderno, sino los materiales en su estado natural, y dispuestos con la mayor honestidad posible. Y que termine por proponer la eliminación de la propia fachada como elemento constructivo complejo y problemático y tienda a que los sistemas industriales, más sencillos y fiables, sustituyan progresivamente a las soluciones constructivas tradicionales.

El propio ingeniero que colabora con Mies se queja de la complejidad de ejecución que suponen estas grandes aperturas y de la contradicción implícita entre la apariencia de muros portantes de las fábricas de la fachada y la existencia de un armazón de acero interior que permite las grandes luces⁵¹.

Pensemos que la profunda influencia que H. P. Berlage tiene en Mies y su asunción de la verdad como fuente de belleza, no le permiten anteponer cuestiones formales, ni purismos vacuos, a los problemas de fondo, objetivos y esenciales. En este sentido, la

en el corto plazo de uno o dos años. En resumen, Weissenhof fue menos un triunfo de la Sachlichkeit y el funcionalismo que de la imagen –o en los términos de Mies, el espíritu– de la arquitectura moderna.

SCHULZE, Franz. “Mies van der Rohe. Una biografía crítica”

Pag. 143

⁵¹ *La mayor parte de la estructura portante es de acero, lo que permitió al arquitecto cortar grandes aperturas en los muros exteriores, ventanas que son demasiado grandes para ser portadas por muros de ladrillo (Para estar abiertas en muros que aparentemente son portantes, sería una traducción más precisa de este último párrafo, incomprensible en español). Un hecho que molestó sobremedida al especialista en cálculo estático de Mies, Ernest Walter, fue que en las primeras estructuras de acero, el cálculo de la estructura fuera dictado por la configuración, obedeciendo ésta, por tanto, más a aspectos estético-formales que constructivos.*

ZIMMERMAN, Claire. “Mies van der Rohe”

Pag. 33-37

propuesta inicial de Mies para las casas de ladrillo de 1929 (Lange y Esters) presentaba una apertura de ventanales mucho mayores que soslayaran la ambigüedad del papel portante de los muros y apoyaran la coherencia y claridad conceptual del proyecto. Pero las grandes cristalerías no fueron del agrado de los clientes⁵², de ahí que la solución adoptada fue, a juicio del ingeniero, y, claro está, del propio arquitecto, de contradictoria⁵³.

Desde el punto de vista espacial sucede lo mismo que desde el punto de vista constructivo, el planteamiento inicial de Mies es mucho más avanzado que la realización definitiva, negociada con los clientes. Apenas podemos intuir los primeros intentos de abrir la espacialidad interna generando visuales que abarquen diferentes espacios y rompan las herméticas cajas de las habitaciones convencionales. Algunas de estas visuales consiguen atravesar los féreos muros y sugerirnos la búsqueda incansable de la relación entre interior y exterior, y la eliminación de sus fronteras. Las reconocemos a la luz de los logros posteriores, y nos dan la medida del esfuerzo titánico que Mies tiene que hacer para ganar estas primeras batallas.



CASA LANGE. VISTA INTERIOR-EXTERIOR

CASA LANGE. VISTA A TRAVÉS DEL INTERIOR
MIES VAN DER ROHE. 1929



⁵² Mies hubiera querido, según él mismo afirma, “haber introducido más vidrio en la casa”, pero “a los clientes no les gustaba”.

COHEN, Jean-Louis. “Mies van der Rohe”

Pag. 63

⁵³ Esto se refleja, por ejemplo, en que los muros exteriores que cumplen una función portante por medio de las espaciosas aberturas parecen haber sido liberados de la función estática. Con ello nos encontramos ante una contradicción evidente e intencionada de Mies entre la actuación de carácter plástico de las fachadas y sus condiciones constructivas. Este conflicto entre el querer arquitectónico y las condiciones constructivas no lo resolvería Mies hasta Barcelona, con esa completa diferenciación entre soporte y muro.

ZIMMERMAN, Claire. “Mies van der Rohe”

Pag. 37

Analizadas desde su apariencia exterior, las casas Lange y Esters, reproducen un reto similar al que hemos referido para el interior, al proponer tímidamente el desmembramiento de los volúmenes básicos y la generación de articulaciones más abiertas y quebradas. Se parte de un rudimentario escalonamiento de las masas construidas que el espacio exterior apenas consigue, puntualmente, penetrar y disolver en el espacio de los porches. En ellos también reconocemos los testeros libres de los muros y los planos flotantes que en Barcelona serán el referente fundamental.



CASA LANGE. VISTA DEL TESTERO. MIES VAN DER ROHE. 1929

A pesar de ser meros enunciados de lo que el Pabellón de Barcelona y la Casa Tugendhat desarrollarán hasta el final, casi al mismo tiempo, la construcción de estas dos casas supone para Mies el avance más importante dado por su obra en el camino trazado hacia la consecución plena de los objetivos propuestos en el proyecto de la Casa de Campo de Ladrillo de 1924. El siguiente paso, que se da en paralelo con la construcción de las casas, será el definitivo para la puesta de largo del lenguaje propiamente miesiano, y viene ligado también, aunque indirectamente, a los propietarios de estas casas.



CASA LANGE. VISTA DEL PORCHE. MIES VAN DER ROHE. 1929

VI.5 LA HABITACIÓN DE CRISTAL (GLASRAUM)

A Herman Lange, importante industrial de hilaturas de seda, y Josef Sters, su socio accionista y amigo, los ha conocido Mies a través de Lilly Reich, arquitecta y diseñadora de moda, formada en el estudio de Josef Hoffmann, con la que Mies ha colaborado en el montaje del pabellón del vidrio, *Glasraum* (habitación de cristal), de la Exposición de la *Deutscher Werkbund* de Stuttgart, en 1927. La relación entre ambos será muy estrecha en lo personal y en lo profesional desde ese momento y hasta la partida de Mies a América en 1938.

Este primer trabajo que realizan juntos es de capital importancia en la definitiva materialización de los principios miesianos. Nos lo relata con precisión Juan Coll-Barreu cuando analiza otro de los fracasos iniciales de Mies a la hora de llevarlos a la práctica, la casa Lessing:

*“Desafortunadamente, la casa Lessing tampoco se construyó, como la mayoría de las experimentaciones en este sentido de Mies, una de cuyas excepciones es la pieza de arquitectura efímera encargada por la **Verein Deutscher Spiegelglas-Fabriken** para la exposición del Werkbund en Stuttgart en 1927, la **Glasraum** (habitación de cristal), en la que, además de colaborar a la exposición del muestrario de tipos de vidrio del promotor, el arquitecto plantea un hipotético espacio doméstico fluido, donde por primera vez el ámbito principal se abre a un patio ajardinado, o figuración del exterior, a través de un paño de vidrio de suelo a techo que constituye toda la fachada. Es el espacio que adelanta sus inmediatas obras maestras europeas, la casa Tugendhat de 1928-30 y el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, y sus últimas obras no construidas en el continente”*⁵⁴

La *Glasraum* es realmente una intervención dentro de un pabellón ya existente cuyo espacio disponible es un sencillo rectángulo de 16 x 12 metros abierto en los extremos cortos por dos puertas enfrentadas. La obviedad de la conformación del espacio provoca en Mies la necesidad de desarrollar una espacialidad alternativa, consistente en confinar un espacio interior mediante tabiques de vidrio de diferentes cualidades y configurar en trono a él, un pasillo serpenteante que recorra todo los ámbitos expositivos. Articula también un falso patio adosado a uno de los laterales y una sala cerrada con una escultura femenina, que la transparencia del vidrio permite ver en su interior. Ambos temas son recurrentes, a partir de ese momento en la obra madura de Mies.

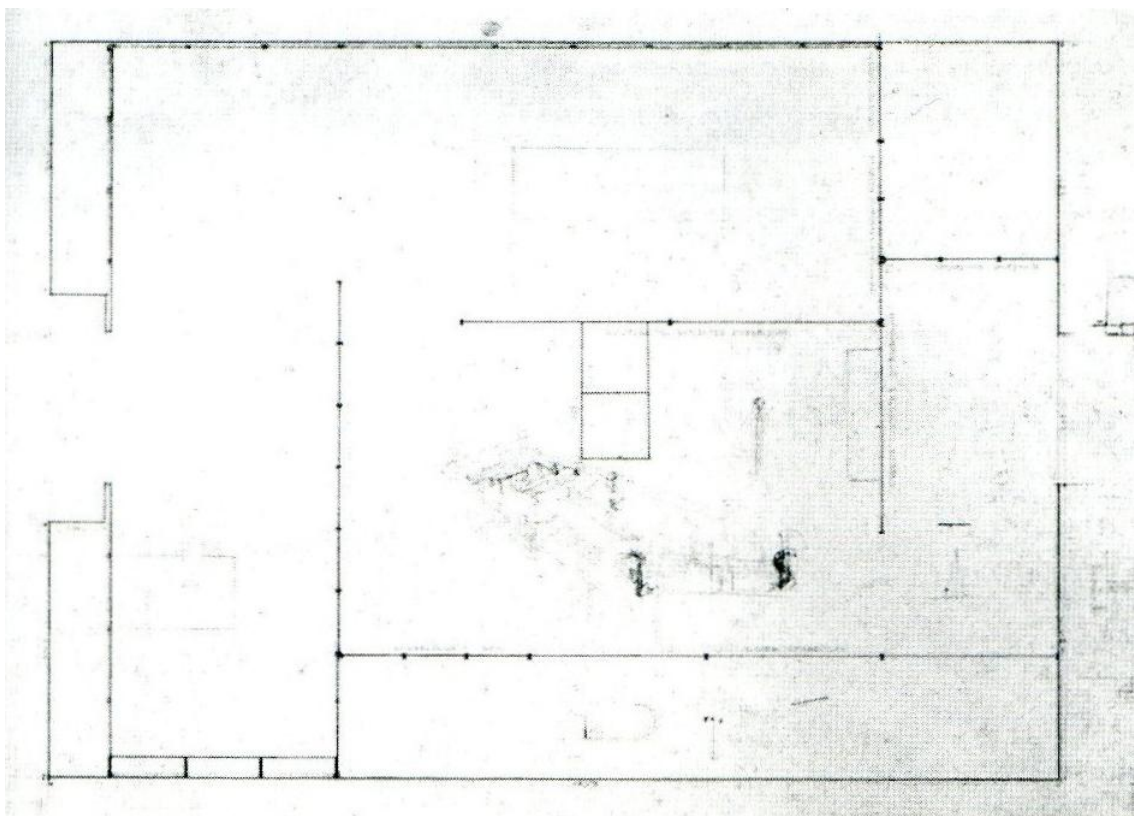
El patio interior, estrictamente delimitado por muros perimetrales, lo encontramos en el Pabellón de Barcelona repetido en diversas escalas y situaciones, pero fundamentalmente aparece constituyendo el tema esencial de toda la experimentación en torno a la casa con patio que ocupara a Mies a lo largo de la década de los treinta. La habitación cerrada de vidrio, también es protagonista indiscutible en Pabellón de Barcelona, donde anula su transparencia y se convierte en un exclusivo tema de luz. La escultura que habitaba en su interior, en este caso, ha emigrado despavorida al estanque del patio exterior.

⁵⁴ COLL-BARREU, Juan. “Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960”.
Pag. 135

En la Casa Tugendhat, así mismo, nos encontramos diversas variantes de la caja de cristal. La primera nos recibe en la entrada superior de la lujosa vivienda, envolviendo con vidrio opalino curvado la escalera principal y de nuevo nos la encontramos, sublimada y convertida en un manifiesto suprematista, en el invernadero, donde aparece completamente transparente permitiéndonos ver el paisaje exterior a través de las plantas que aloja en su interior.

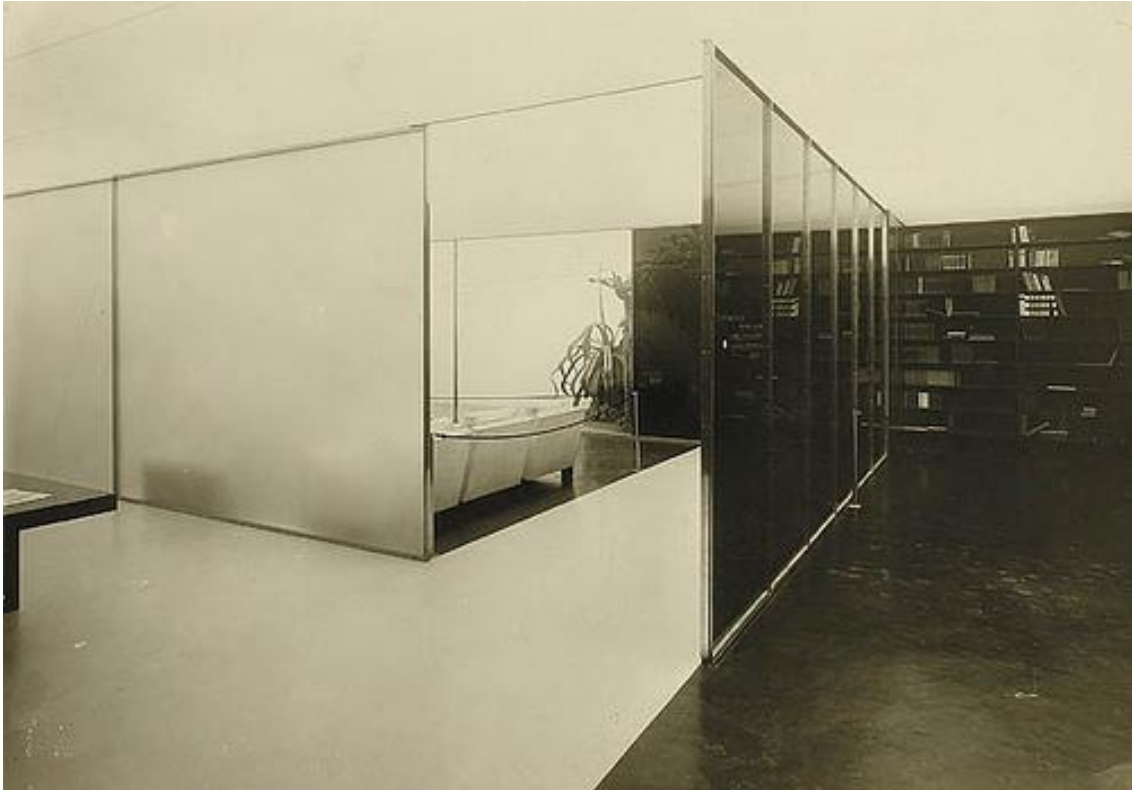
En la Biblioteca para la IIT se combinan los dos temas, caja y patio, que aparecen adosados por una de sus caras y con sus relaciones invertidas respecto a la *Glasraum*. La caja de vidrio se presenta como patio, y por tanto es exterior, y la caja cerrada, esta vez por tres muros ciegos, es el almacén de libros que se abre sólo al interior.

Los espacios que crea Mies en la Habitación de Cristal son expositivos, sin embargo, el mobiliario que los acompaña remite a una distribución doméstica. Reconocemos el comedor, la biblioteca y por supuesto el patio interior con plantas. Y si apuramos la metáfora, identificamos hasta el baño cerrado, ocupado por la escultura. Pareciera que el interés de los patrocinadores del Stand, los productores de vidrio, fuera convencer a los visitantes de que el novedoso y versátil material también puede ser utilizado con naturalidad en sus viviendas.



GLASRAUM. STUTTGART. PLANTA DE LA HABITACIÓN DE CRISTAL. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927

Si analizamos la *Glasraum* desde el punto de vista compositivo, las salas perimetrales, estrechas y largas, generan un vórtice en torno a la central, que también refleja la forma en esvástica sugerida por el desencuentro de los muros en los ángulos donde se abren las puertas. Los diferentes muros-bambalina, de este modo, se separan entre ellos para permitir los pasos, que buscan siempre los rincones extremos de las diferentes estancias, de manera que los recorridos se producen sistemáticamente entre ángulos extremos.



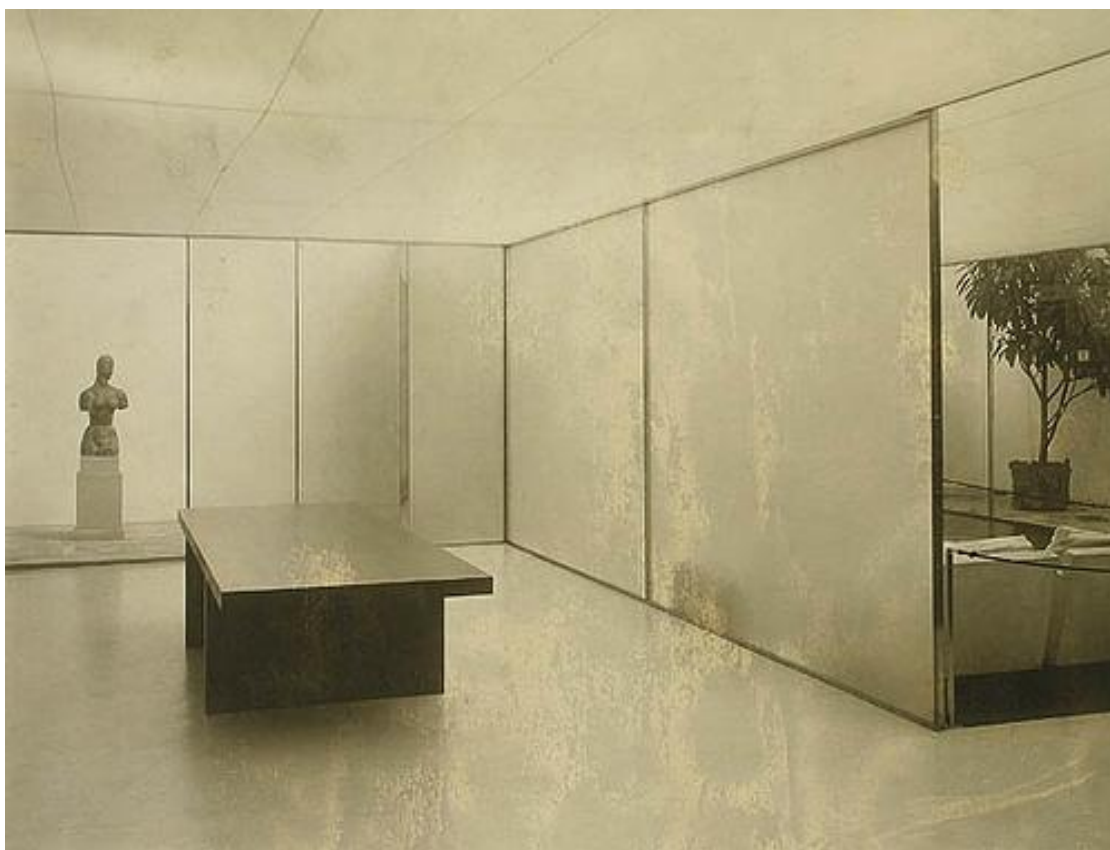
GLASRAUM. SALA DE ACCESO. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927



GLASRAUM. SALA CENTRAL. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927

Se huye expresamente de la frontalidad y de la axialidad en la conformación de cada uno de los espacios, de forma que la tensión generada por la localización en diagonal de las puertas provoca el dinamismo del espacio, que remite inevitablemente a la esencia funcional de un pabellón, su recorrido.

Desde el punto de vista constructivo, la compartimentación está compuesta por falsos muros de vidrio y carpintería metálica levantados hasta el techo, cuya altura se ha bajado premeditadamente hasta 2,80 metros, de modo que se corresponde con la del interior de una vivienda, no con la de un pabellón.



GLASRAUM. PRIMERA SALA. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927

El confinamiento estricto del espacio del pabellón que suponen los muros perimetrales que constituyen el marco, contrasta con la libertad de las compartimentaciones interiores, que nos recuerdan las composiciones pictóricas neoplasticistas y que remiten de manera explícita a los procedimientos de rotura de la caja desarrollados por F. LL. Wright. El doble mecanismo que supone el férreo cerramiento exterior frente a la libertad espacial del interior nos anuncia la traza base de las casas con patio, que de alguna manera, tiene su matriz, como ya hemos adelantado, en esta pequeña arquitectura efímera.

Se diría que la Casa de Campo de Ladrillo, que no dejó nunca de ser un cuadro, ha encontrado por fin su marco, sus límites, su parcela. Que los infinitos muros que la conformaban se han estrellado contra la tapia negando en sus límites la pretendida libertad absoluta del espacio y generando un mecanismo que, no sólo constituirá un tipo arquitectónico específico, la casa con patios, sino que se desarrollará posteriormente con visos de construir y crear ciudad.



GLASRAUM. VISTA DIAGONAL DE LA SALA CENTRAL. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927

Desde el punto de vista estructural, los muros interiores carecen, como no podía ser de otra manera, de capacidad portante; pero también queda en entredicho su papel hegemónico como conformadores del espacio. La cualidad específica de los diferentes vidrios utilizados: opalino, transparente, ahumado o coloreado, no facilita la delimitación precisa de cada uno de los espacios que nos muestra la planta. O nos induce a errores de percepción como ocurre con la habitación que encierra la escultura, que es visible como espacio, pero no accesible como estancia. Respecto al falso patio tendríamos una sensación de perplejidad similar.



PATIO INTERIOR
MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927



CAJA CERRADA DE VIDRIO

A partir de los años Veinte, la piel de vidrio había desmaterializado la fachada, no sólo como elemento portante sino también como catalizadora de la apariencia, de la forma arquitectónica. W. Gropius lo había experimentado con el muro cortina en sus fábricas modélicas y pioneras, en la Exposición del *Deutscher Werkbund* de Colonia en 1914 y con la *Faguswerk* de 1911, desarrollándolo plenamente en el nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau construido entre 1925 y 1926. Y Le Corbusier lo había teorizado también en sus cinco puntos de la nueva arquitectura.

A partir de esta Habitación de Cristal, Mies también desmaterializa los muros interiores de modo que la configuración del espacio, y por tanto la articulación de las funciones, no recaiga más en las estructuras murarias. La radical separación entre los diferentes ámbitos interiores y de éstos con el exterior se disuelve; y la realidad y la virtualidad de los espacios se confunden.

En este proceso, la utilización generalizada del vidrio en la *Glasraum* y las diferentes cualidades que este adquiere en función del ambiente que se quiere crear supone una auténtica revolución para la construcción y en definitiva para la arquitectura, de la que Mies es consciente como recoge en el prospecto escrito en 1933 para la Unión Alemana de Manufacturas de Láminas de Cristal:

¿Qué sería del hormigón y el acero sin el vidrio? La habilidad de ambos para transformar el espacio sería limitada e incluso la perderían por completo, tan sólo quedaría una vaga promesa. La piel de cristal y los muros de cristal son los únicos que pueden revelar la forma estructural simple del armazón del esqueleto y asegurar sus posibilidades tectónicas.

Se trata de auténticos elementos arquitectónicos que constituyen la base del nuevo arte de la construcción. Nos permiten un grado de libertad en la creación de espacio del que ya no podemos prescindir. Sólo entonces podremos dar forma al espacio, abrirlo y vincularlo al paisaje. Una vez más, veremos con claridad lo que son plenamente los muros y aberturas, suelos y techos, la simplicidad de la construcción, la claridad de los medios tectónicos y la pureza de los materiales producen la sensación de una belleza prístina.⁵⁵

El éxito de esta primera colaboración con Lilly Reich en la exposición del *Deutscher Werkbund* propició la organización de otros certámenes expositivos como “*Die Mode der Dame*” celebrada en Berlín en el otoño del mismo año 1927, donde el stand está dedicado casi monográficamente a la seda. “*Café de terciopelo y seda*” se denomina al espacio, que delimitan y conforman bambalinas textiles de llamativos colores y atrevidas formas circulares que hacen el papel de las paredes⁵⁶.

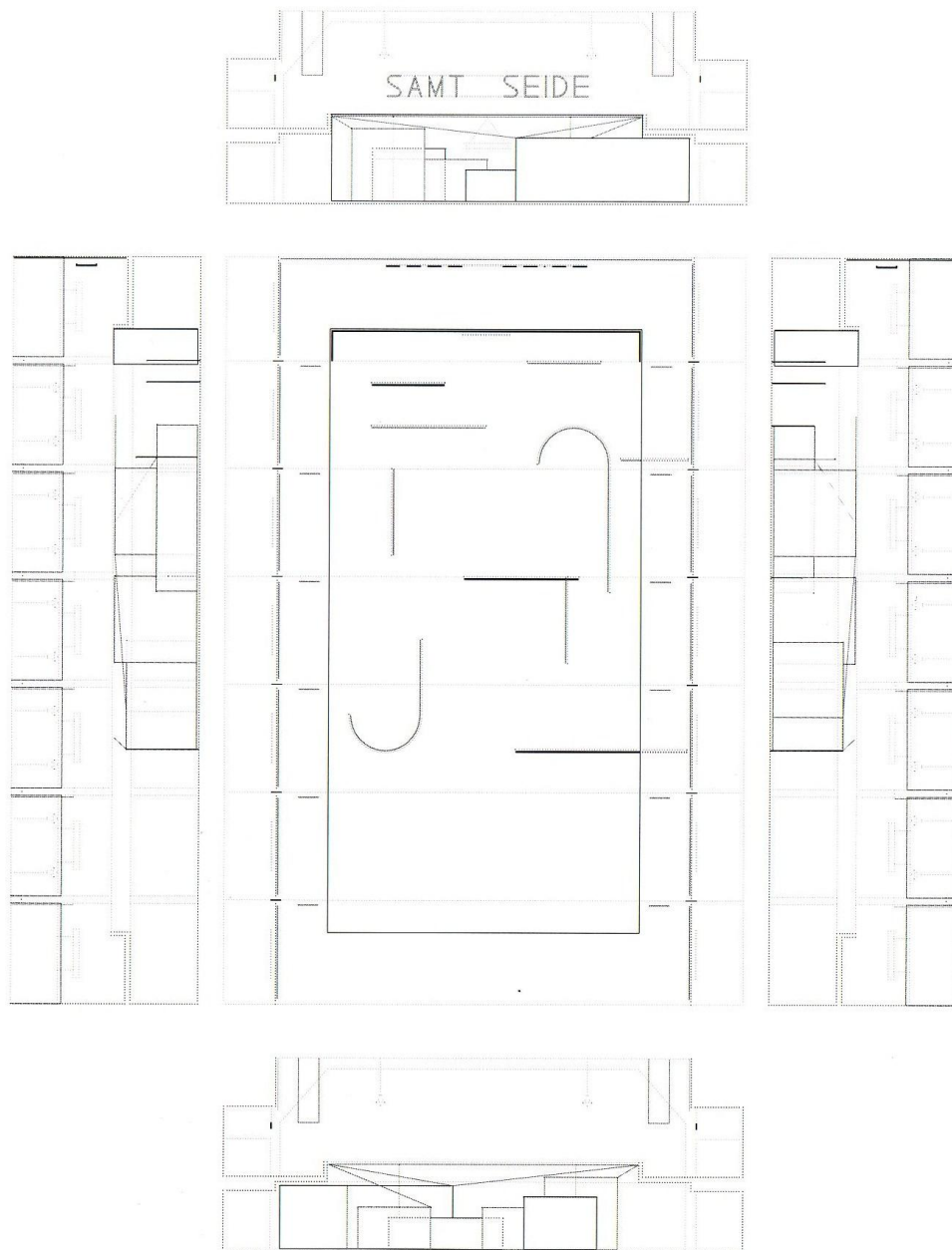
⁵⁵ Referido por FRAMPTON, Kenneth. “*Estudio sobre cultura tectónica*”

Pag. 171

⁵⁶ *En la Exposición de la Mòde de Berlín, Mies y Frau Lilly Reich definieron los espacios de al amplia sala de exposiciones tapizando con terciopelo negro, rojo y naranja; y suspendiendo de barras rectas y curvas colgadas del techo, unas telas de color dorado, plateado, negro y amarillo limón. En la cafetería de la exposición se instalaron con prodigalidad las sillas MR que con su juego también de líneas rectas y curvas se hacían eco de las cualidades del espacio y reforzaban la sensación del conjunto. Unos pocos elementos bastaron para sugerir la posibilidad de una nueva forma de ver el espacio como una continuidad, una secuencia ordenada e ininterrumpida.*

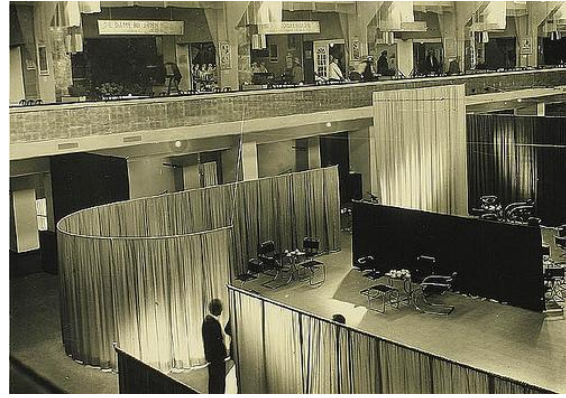
SPAETH, David. “*Mies van der Rohe*”

Pag.52



CAFÉ DE TERCIOPELO Y SEDA. EXPOSICIÓN DE LA MODA. BERLÍN 1927. PLANTA Y ALZADOS. RECREACIÓN REALIZADA PARA EXPOSICIÓN "ARQUITECTURAS AUSENTES DEL SIGLO XX" MINISTERIO DE LA VIVIENDA. MADRID, 2004. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927

El diseño y construcción de estos espacios efímeros permitirá a Mies poner en práctica y verificar en la realidad algunos de los planteamientos que la complicada y negociada ejecución de viviendas no le ha permitido hasta ahora. El hecho de trabajar casi en condiciones de laboratorio, en el sentido de que los parámetros propiamente arquitectónicos como la función, la construcción, o el propio cliente, están minimizados o se desplazan a un segundo plano, frente a conceptos como la transparencia, el color, el movimiento o la luz, le permite configurar los espacios al margen de los estrictos requerimientos de la necesidad. Le provoca, incluso, trabajar al margen de los límites físicos del espacio y de su propia realidad. Juega con espacios ilimitados, con espacios virtuales, con espacios clausurados o con espacios reflejados.



“CAFÉ DE TERCIOPELO Y SEDA”. BERLÍN. VISTAS. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927

La libertad conseguida en los apartamentos construidos en la *Weissenhofsiedlung* al concentrar las escaleras y las instalaciones, y facilitar la distribución libre y cambiante mediante tabiquerías móviles, ha constituido sólo un primer paso en este objetivo que quedó manifiestamente claro, y pendiente de llevarse a cabo, en el proyecto de la Casa de Campo en Ladrillo, diseñada sólo cuatro años antes.

En las viviendas construidas hasta este momento, este incipiente concepto de libertad de planta no ha podido experimentarlo todavía por las particulares imposiciones de los clientes, de las que dan buena prueba los múltiples croquis y versiones que hay de cada una de ellas, siempre, claro está, dentro de los límites de una concepción tradicional de la distribución de los espacios.

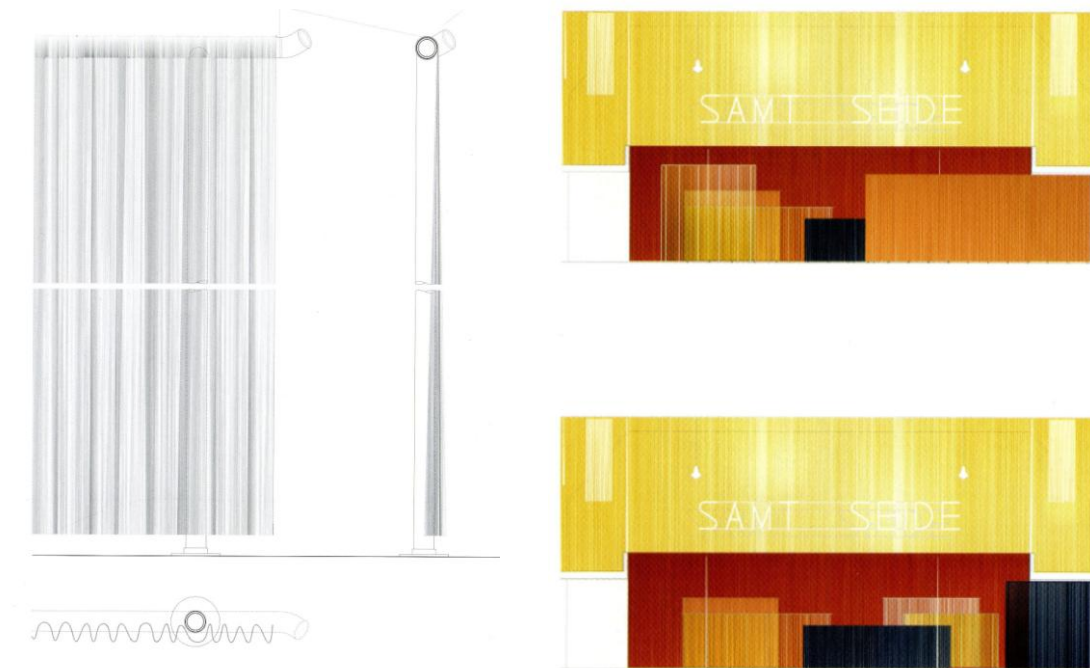
Sin embargo, en estas pequeñas piezas de arquitectura efímera, Mies puede hacer, por fin, el primer ensayo real de sus teorías sobre la verdadera disolución del espacio, concepto que trascenderá y superará claramente al de planta libre propuesto por Le Corbusier.

Por otro lado, al tratarse de instalaciones efímeras, la construcción se esencializa también hasta el extremo de constituirse en un mero soporte provisional del espacio. Lo que permite a Mies, liberado temporalmente de los complicados sistemas constructivos convencionales, profundizar en el proceso de simplificación y abstracción de los elementos compositivos, ya anunciado en los manifiestos neoplasticistas y preconizado por Theo van Doesburg en su teórica concepción elementarista de la arquitectura.

Los muros no serán portantes, incluso no serán muros, serán sencillas bambalinas de seda elegantemente plegada por su propio peso. O estarán constituidos por láminas de vidrio de inusitado tamaño, que duplican el espacio o lo hacen infinito, dependiendo de la incidencia de la luz sobre ellas. De modo que los supuestos muros, ajenos al compromiso constructivo y, por tanto, a su papel convencional en la arquitectura como elementos portantes o de cerramiento, también se diseñan, de algún modo, al margen de las funciones adjudicadas a los diferentes espacios delimitados por ellos⁵⁷.

⁵⁷ *Las exposiciones de seda y cristal de Mies presentan una paradoja: por un lado, la necesidad de un armazón que soporte la seda autónoma o las pantallas de cristal; por otro, los inefables volúmenes flotantes e incluso ilusorios que crean esas pantallas. Estas exhibiciones encarnan esa cualidad de behinane nichts o “casi nada” con la que Mies trató de reconciliar el rigor palpable del orden tectónico y la figuración espacial de la forma vanguardista. Además del juego de cristal teñido y opaco del Pabellón de Barcelona y del esquema de color a la rusa adoptado en la exposición de la Mode –negro, naranja, rojo, oro, plata y amarillo limón–, las exposiciones diseñadas por Mies a finales de los años*

Otro de los descubrimientos a los que Mies llegará también a través de Lilly Reich en el montaje de estos pabellones expositivos, será el del color y las texturas de los materiales sofisticados y suntuarios, que dará sus más llamativos frutos a partir de 1929 en Barcelona y Brno. También reintroducirá el diseño del mobiliario, que Mies ya había tratado en su aprendizaje en el despacho de Bruno Paul y en sus primeras casas construidas, pero desde un nuevo enfoque. El tubo de acero sustituye a la madera y la forma se depura bajo el concepto de la “*die neue sachlichkeit*” (nueva objetividad) que implica utilidad, objetividad y sobriedad. Los nuevos diseños se trasladarán, así mismo, a las viviendas proyectadas a partir de ese momento, y los derechos de autor le permitirán subsistir en los peores momentos de la crisis de los años treinta.



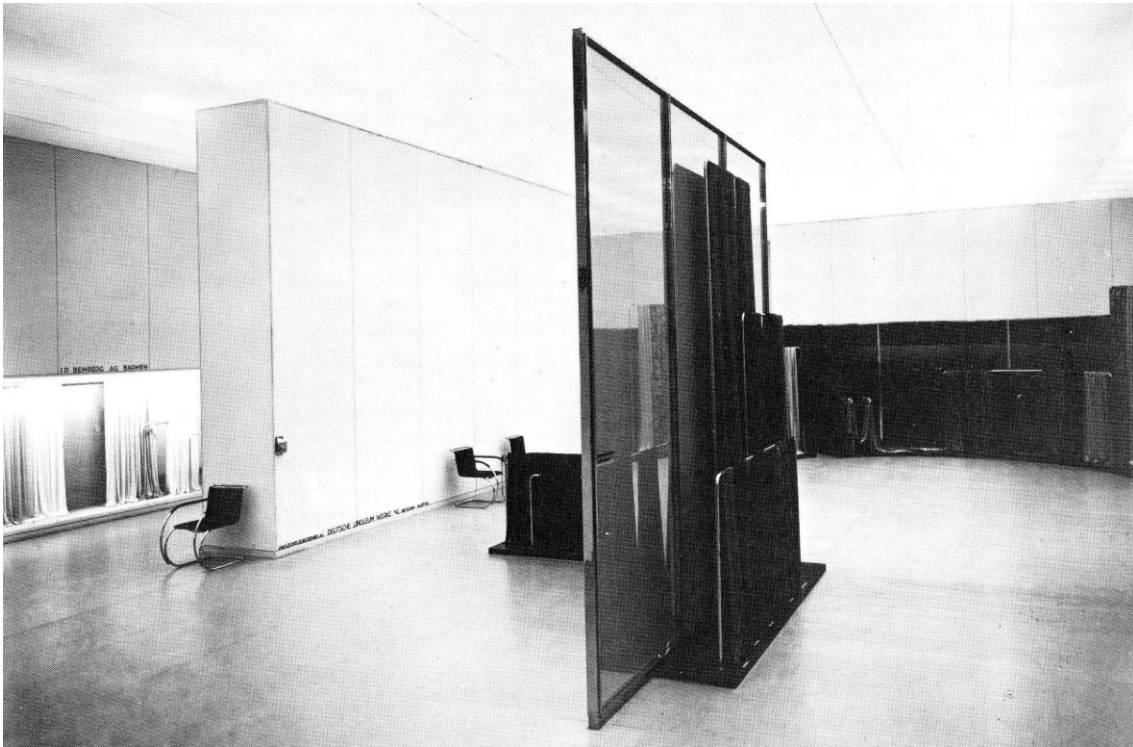
CAFÉ DE TERCIOPELO Y SEDA. DETALLE DE MONTAJE DE LAS CORTINAS Y REPRODUCCIÓN DIGITAL DE LAS BAMBALINAS DE TERCIOPELO Y SEDA. EXP. MINISTERIO DE LA VIVIENDA. MADRID, 2004. MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH. 1927

El grado de libertad, de abstracción y de conceptualización que permiten estas manipulaciones realizadas con los delicados y efímeros objetos de laboratorio que constituyen los stands de las sucesivas exposiciones, facilitan a Mies trascender los manifiestos panfletarios y las estrictas elucubraciones teóricas. Podrá de este modo trasladar, por fin a una realidad relativamente construida, los principios más radicales sobre el espacio y sobre la construcción, elaborados en los años precedentes, desde la austeridad y sincretismo propios del filósofo que llevaba dentro, y desde la tenacidad inflexible del *solitario buscador de la verdad* que W. Gropius le adjudicara.

veinte siguen una dirección parecida; sobre todo, las diversas exposiciones industriales alemanas montadas en Barcelona en 1929.

FRAMPTON, Kenneth. “Estudios sobre cultura tectónica”

Pag. 169-170



PABELLÓN DE TEJIDOS Y SEDA. EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA. 1929
MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH

Y lo hace sin recurrir a la creación de un nuevo estilismo alternativo, como le sucediera a Gerrit Rietveld con la Casa Schröder. Esta pequeña y casi única joya del Neoplasticismo, construida en 1924, que se convierte rápidamente en el paradigma del movimiento, manifiesta explícita e irremediamente su *“voluntad de estilo”*. No obstante, aunque el vocabulario de base tenga muchos puntos de contacto con la gramática miesiana puesto que tienen un origen común; y el planteamiento de la libertad de planta que desarrollara Wright en las praderas americanas y teorizara Le Corbusier en sus cinco puntos, sea novedad también en ella, el objetivo último de Mies difiere del Neoplasticismo en lo esencial.

El Movimiento Neoplástico busca una representación geométrica de la naturaleza y, en último término, una forma simple y objetiva que traduzca y esencialice su compleja figuración. Laten detrás de este objetivo los viejos mitos de la imitación de la naturaleza y de los cuerpos puros platónicos analizados en los capítulos precedentes que creíamos ya superados, al menos desde la teoría.

Pero Mies, al contrario que Theo van Doesburg, nos hace recordar de nuevo a I. Kant: *“La razón crea sus leyes... no a partir de la naturaleza, sino que se las dicta a ella”* y busca sus reglas, su orden interno, su razón, para construir sobre ella la nueva arquitectura.

Un ejemplo clarificador de esta radical diferencia entre los objetivos que plantean los neoplasticistas y los que persigue Mies, es la comparación del mobiliario que ambos proyectan por estas fechas. La silla MR de 1926 realizada por Mies con un único tubo de acero curvado que aprovecha la flexibilidad de la forma para garantizar la estabilidad y la confortabilidad del diseño, contrasta con la rigidez de formas del sillón Rietveld de 1918 donde la geometría y el color priman sobre otras consideraciones.



SILLA-ROJO-AZUL. GERRIT RIETVELD, 1917



SILLA MR. MIES VAN DER ROHE. 1927

Los objetivos que se plantea Mies con los experimentos arquitectónicos de los pabellones del vidrio y de la seda en 1927, o finalmente de Barcelona y Berlín en 1929 y 1931 respectivamente, van más allá de la búsqueda de una forma, de *un estilo objetivo que represente a la naturaleza en base a planos verticales y horizontales*. Se trata de la negación misma de la forma y, de paso, de la disolución definitiva del espacio mediante la eliminación de los límites entre el interior y el exterior.

El radical proceso de desnudamiento y esencialización de la arquitectura, de búsqueda de su razón objetiva última, se basa en la reducción drástica de los elementos compositivos. Éstos se limitan a los estrictamente esenciales, como ocurre con el mobiliario, y algunos de ellos pueden manifestarse incluso de forma virtual, o refleja, o negada. Lo que no los hará, sin embargo, menos presentes en la configuración arquitectónica.

Un año más tarde, en 1928 Mies van der Rohe y Lilly Reich son los encargados de diseñar los diez pabellones asignados a Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona que se inaugura el año siguiente. En ese momento todavía no se ha decidido construir el pabellón representativo de recepción cuyo encargo se realizará a finales de este año, apenas unos meses antes de la inauguración en mayo de 1929.

VI.6 EL PABELLÓN DE ALEMANIA EN BARCELONA

La ocasión para poner de largo las nuevas propuestas y lanzarlas al mundo desde la atalaya mejor situada en ese preciso momento, la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, no se iba a hacer esperar. A finales de 1928 se decide levantar, además de los diez pabellones ya previstos para la muestra, un pabellón más, el destinado a la recepción de los reyes de España, de los anfitriones, para la realización del acto protocolario de inauguración de la participación alemana en el evento.

El nuevo pabellón se diferencia de los diez anteriores en que no es temático, sino representativo, es decir se trata de un marco arquitectónico donde la Alemania renacida después de la gran guerra escenifique y muestre al mundo su resurgimiento como potencia económica, tecnológica y cultural. De ahí que Mies apueste por la arquitectura más vanguardista que es capaz de realizar y por los materiales más exquisitos y suntuosos que puede encontrar disponibles, a pesar de la limitación de plazos con que se realiza el encargo.

El marco de trabajo no es nuevo, está dentro de las mismas condiciones que hemos definido como de laboratorio, en las que Mies ha trabajado en los anteriores stands, donde los parámetros convencionales de la arquitectura: función, construcción o estructura son, de alguna manera, no demasiado determinantes de ésta. Sin embargo, en esta ocasión se trata de proyectar y construir un edificio completo, autónomo, una verdadera arquitectura cuyas condiciones funcionales son todavía menos precisas que en un pabellón expositivo convencional. Mies no desaprovechará la ocasión y completará en Barcelona el proceso de desmantelamiento de los muros ya iniciado en la *habitación de cristal* acometiendo, de paso, la disolución misma de la forma arquitectónica.

El Pabellón de Alemania representa la definitiva puesta en crisis del entendimiento de la arquitectura como un problema de masas y de volúmenes tal como había establecido la tratadística clásica y como todavía sostenía incluso el propio Le Corbusier. Los muros varados en el espacio, cuyos testeros al descubierto evidencian descaradamente su longitud acotada y espesor fijo ya no confinan el espacio con su perímetro. El espacio los rodea por todas sus caras y se escapa libre entre ellos.

Los planos de cubierta, reducidos también a superficies de espesor fijo que se apoyan autónomos sobre ellos, delimitan espacios diferentes a los que acotan los propios muros, dejando clara y manifiesta la ruptura ya irreconciliable entre volumen y espacio.

Muros y cubiertas deslizados arbitrariamente bajo la rígida regla de la geometría euclidiana harán inviable la generación de los volúmenes, y éstos no confinarán más a los espacios que les daban sentido y razón. La convención que establecía la relación biunívoca entre la forma y el espacio y que garantizó la continuidad de la tradición arquitectónica clásica durante siglos estaba definitivamente traicionada.

El nuevo sistema de composición arquitectónica implica un nuevo lenguaje y una nueva gramática que sustituyera a la del agotado marco de la tradición. Obliga, por tanto, a la redefinición de los elementos arquitectónicos, y de las reglas que los convierten en vehículo de transmisión de contenidos.

Mies acepta este reto con el Pabellón de Alemania y ensaya en él, ya de forma operativa y completa, el renovado lenguaje. Cierra con esta definitiva prueba, a escala real, el ciclo de experimentos parciales llevados a cabo hasta entonces en las arquitecturas efímeras de los stands, y aplica finalmente los estrictos planteamientos que viene teorizando desde hace casi una década y que sólo parcialmente ha podido reflejar en sus obras construidas.

El nuevo lenguaje limita los elementos compositivos a los esenciales, a los estrictamente necesarios: la plataforma base, el soporte, lineal o puntual, y la cubierta. Estos elementos básicos ya habían sido puestos en práctica con anterioridad por Boullée a finales del siglo XVIII y teorizados por Gottfried Semper durante el siglo siguiente. Desde la inquisitiva óptica semperiana este reducido elenco de elementos esenciales a la arquitectura: podio, soporte y cubierta, son considerados como de naturaleza ontológica y por tanto trascendente, frente al hogar y al cerramiento cuyo carácter entendía como simbólico y representacional⁵⁸. Desde el conocimiento de estos principios, que hereda a través de H. P. Berlage, parece lógica la voluntad de Mies de potenciar la expresividad y el papel de los primeros y minimizar o incluso anular la de los segundos, sobre los que recae en último término la formalización y por tanto el estilo.



VISTA DEL PABELLÓN EN SU EMPLAZAMIENTO ACTUAL DESPUÉS DE SER RECONSTRUIDO EN 1986

Mies plantea, como ha quedado indicado, la renovación de las reglas que los relacionan mediante la reasignación de nuevos papeles. Esta renovación de cometidos afectará sobre todo a los muros y en especial, a la puesta en duda de su histórica función como principales generadores del espacio arquitectónico. Su papel como estructura portante, como cerramiento frente al exterior o como catalizadores de la esencia trascendente de la arquitectura, ya había sido también cuestionado.

⁵⁸ *El concepto de un espacio de transición tal y como aparece en la arquitectura tradicional japonesa puede relacionarse indirectamente con la distinción de Semper entre el aspecto **simbólico** y **técnico** de la construcción, una distinción que he intentado relacionar con el aspecto **representativo** y **ontológico** de la forma tectónica: es decir, la diferencia entre la piel que representa el carácter compuesto de la construcción, y el núcleo o tectónica de un edificio, que es su estructura fundamental y su sustancia a un mismo tiempo. Esta diferencia encuentra un reflejo más articulado en la distinción de Semper entre la naturaleza **ontológica** del basamento, estructura y tejado, y la naturaleza simbólica más **representacional** del hogar y el muro de relleno.*

FRAMPTON, Kenneth. "Estudios sobre cultura tectónica"

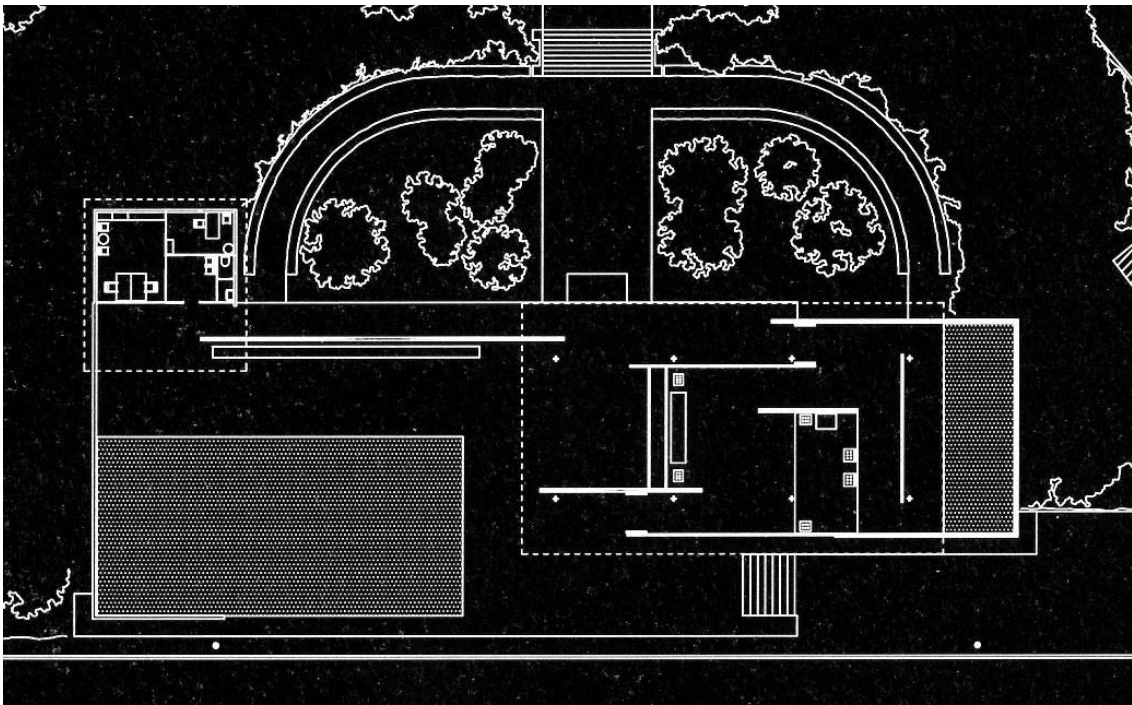
Pag. 26

La arquitectura que proyecta Mies resuelve, sin embargo, los temas programáticos genéricamente establecidos y tradicionalmente recurrentes: una peana que dignifica el lugar, un recinto que lo acota y sacraliza, un recorrido procesional y un altar celebrativo. Todo ello realizado con los materiales suntuarios propios del género monumental.

¿Dónde está entonces el gran cambio que anuncia el Pabellón?

Intentaremos descubrirlo analizando el desarrollo del proyecto a través de los bocetos originales de Mies que describen la evolución de la propuesta y que argumentan lo esencial de ese significativo cambio, acompañándolos con esquemas explicativos que faciliten la lectura y reflejen los diferentes pasos del proceso de proyecto.

A pesar de que los bocetos previos conservados son escasos y, como sus propios textos, muy escuetos y sincréticos en su contenido informativo nos permiten, no obstante, plantear una hipótesis de desarrollo, una más de las muchas ya escritas y seguramente también una de las más obvias. Se basa en el entendimiento del Pabellón como un templo clásico, una caja, que se manipula para negar su forma, desvirtuar sus elementos compositivos y destruir su espacialidad unitaria y compacta. El templo primigenio sirve de motivo, no precisamente inocente, para establecer el nuevo orden de la arquitectura, y edificarlo sobre los restos despedazados del orden-templo primigenio.



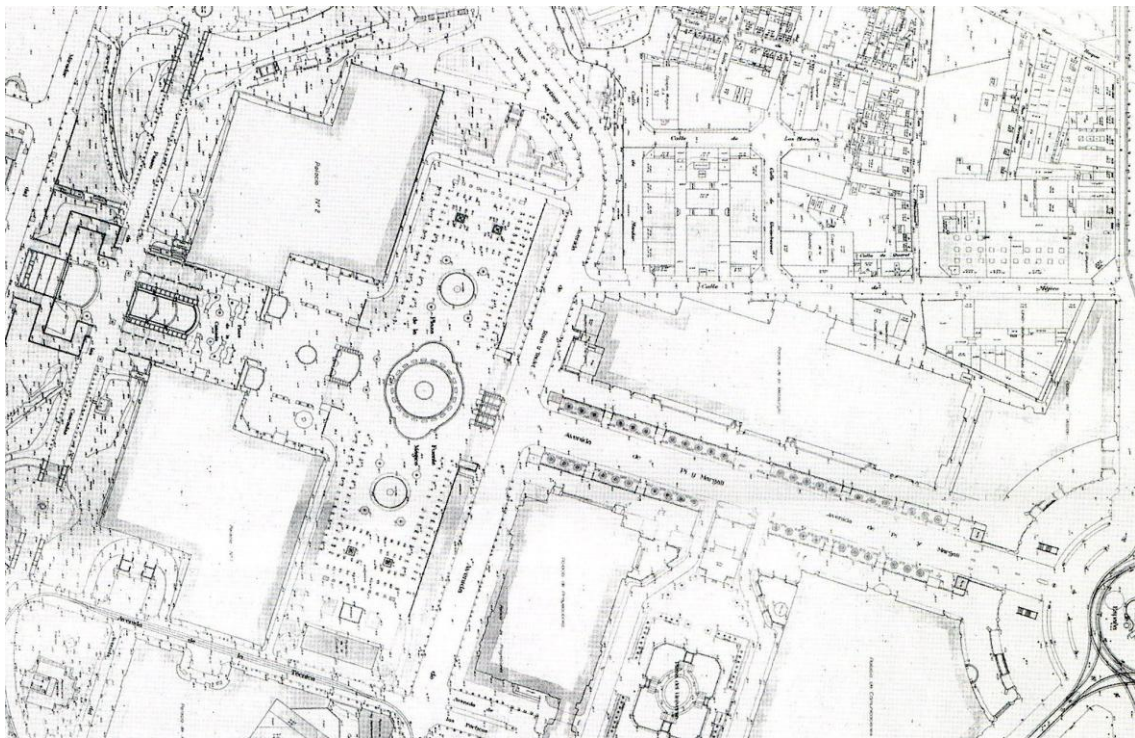
PABELLÓN DE ALEMANIA. EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA. 1929. PLANTA.
MIES VAN DER ROHE

Efectivamente, en Barcelona, Mies parte, como en la *habitación de cristal*, pero esta vez voluntariamente, de una rígida caja previa dispuesta sobre una peana, sobre un podio, y la localiza en el fondo de la plataforma transversal al gran eje ascensional que articula la trama urbana de la muestra.

Hasta aquí el guión sigue pautas conocidas, aunque se eche de menos la gran escala y la axialidad del acceso a la que la “*gran forma*” monumental recurría tradicionalmente en estos casos. Quizá el lugar elegido para su implantación explique estas voluntarias “carencias”.

La plataforma aterrazada donde se levanta el Pabellón, denominada Plaza de la Fuente Mágica, se abre al paisaje en ladera por su frente sureste, pero está delimitada por la imponente muralla que constituye el cierre lateral del Palacio de Victoria Eugenia, por el frente noroeste. Mies renuncia convenientemente, tanto a la formalización de una axialidad, negada por el sitio, como a la gran escala, imposibilitada por la apabullante volumetría del vecino pabellón, con el que sería absurdo competir⁵⁹.

La localización fue elegida expresamente por Mies, rechazando la ubicación inicial propuesta por la organización de la feria y, como el pabellón de J. Puig i Cadafalch estaba ya construido desde el año 1923, el proyecto tuvo necesariamente que contar con su presencia y asumir un protagonismo compartido⁶⁰.



EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA. 1929. PLANO DE LA UBICACIÓN, ANTERIOR A LA CONSTRUCCIÓN DEL PABELLÓN DE ALEMANIA.

⁵⁹ Walter Genzmer señaló en 1929: “Mies pudo elegir el emplazamiento de su edificio. Lo ubicó entre la fachada principal del Palacio de Alfonso XIII (Realmente es el Palacio de Victoria Eugenia) ya mencionado y la calle principal que se abre hacia la derecha de la avenida de acceso. La selección del terreno constituyó probablemente el acto creador más importante del arquitecto, porque el singular emplazamiento determinó en medida considerable la forma del edificio. Resulta que la dirección principal del pabellón se dispusiese perpendicularmente al muro del palacio, que en contraste con la considerable altura de este último el pabellón fuese más bien bajo, y que en contraste con el muro ciego e ininterrumpido del Palacio el pabellón fuese abierto y aireado.

BONTA, Juan Pablo. “Anatomía de la interpretación en arquitectura”

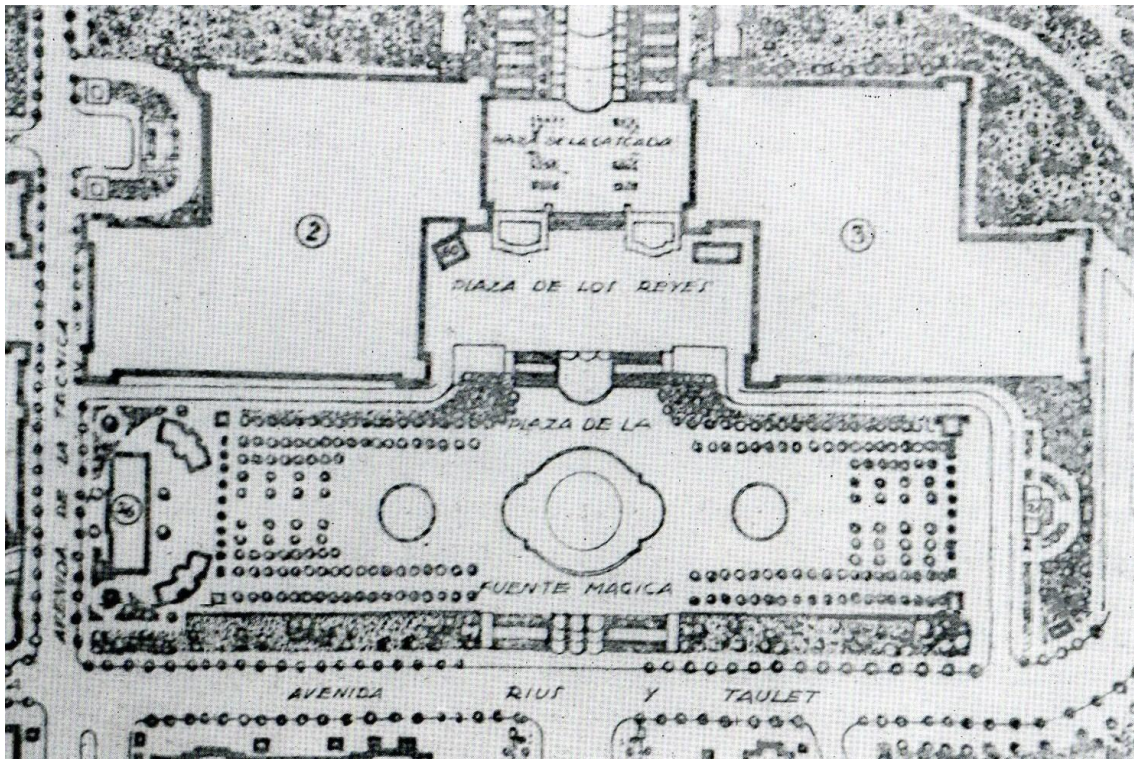
Pag. 8

⁶⁰ En el límite oriental, el enorme muro ciego del Palacio de Victoria Eugenia constituiría el elemento de contraste advertido por la crítica más inteligente del momento a la hora de contraponer la geometría, el color, la textura y el lenguaje de su edificio frente al aspecto tradicional de la arquitectura del palacio construido también en 1923 por Puig i Cadafalch.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. “Mies van der Rohe. El pabellón de Barcelona”.

Pag. 9

Con la elección del lugar, Mies tuvo también que asumir las preexistencias: el fuerte desnivel entre la plaza y la vía posterior y la conexión existente entre ambas que salvaba el cambio de cota mediante unas escaleras dispuestas entre la arboleda que cerraba, como telón de fondo, el extremo noreste de la plataforma.

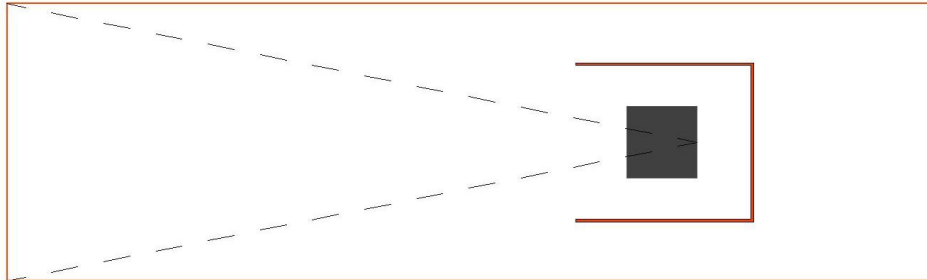


EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA. 1929. ESTADO ORIGINAL DE LA FUENTE MÁGICA. EL PABELLÓN DE ALEMANIA SE UBICARÁ EN EL EXTREMO DERECHO, DELANTE DEL BOSQUETE Y RESPETANDO LAS ESCALERAS Y LOS PASEOS SEMICIRCULARES DE ACCESO A LA VÍA POSTERIOR.

A partir de aquí, los bocetos describen cómo Mies, con el fin de adaptarse a estas preexistencias, despedaza violentamente la primigenia caja separando sus partes, produciéndole las grietas diagonales por donde mira a través de ella, y creando un recorrido procesional en zig-zag mediante bambalinas, que dividen el primitivo espacio original en múltiples subespacios. Esta aparente fragmentación garantiza, sin embargo, la fluidez, la continuidad y la percepción unitaria de todo el espacio del recinto, y por supuesto, el mantenimiento de la conexión entre la plaza y la vía posterior, obligado por los responsables de la Exposición Internacional.

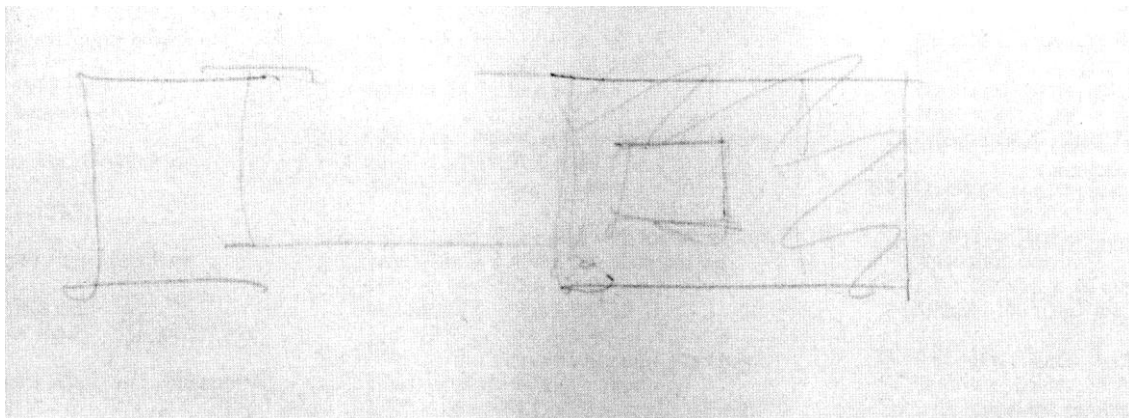
Pero recorramos este camino paso a paso a través de los propios esquemas explicativos y bocetos originales siguiendo para ello las marcas y huellas del desmembramiento del supuesto templo original. Constatando además, que se trata de un camino que Mies recorrerá más tarde en sentido contrario, pero ya con un pie en suelo americano, al recuperar de nuevo la caja primigenia como arquetipo generador de sus proyectos.

Partimos para entender el proceso de una hipotética caja-templo localizada en el fondo noreste de la Plaza de la Fuente Mágica, pero dispuesta en sentido contrario al canónico, enfrentado su lado mayor a la plaza y los testeros a la ladera y a la muralla que supone el pabellón historicista ya existente. Además de este condicionante, Mies debe garantizar la comunicación entre la plaza y la escalera posterior y resolver el problema del desnivel existente.



CAJA-TEMPLO PRIMIGENIO: PLATAFORMA Y CELLA CON EL ESPACIO INTERIOR SACRALIZADO.
LA CELLA ESTARÍA DESPLAZADA PARA ABRIR SUS VISUALES HACIA EL GRAN MURO LATERAL DEL PABELLÓN DE J. PUIG I CADAFALCH QUE SE LOCALIZA ENFRENTA

Este punto de partida es por supuesto simplificado, teórico e imaginario, pero permite entender el primero de los bocetos realizados por Mies que se conserva⁶¹:



BOCETO PRELIMINAR DEL PABELLÓN DE BARCELONA
MIES VAN DER ROHE

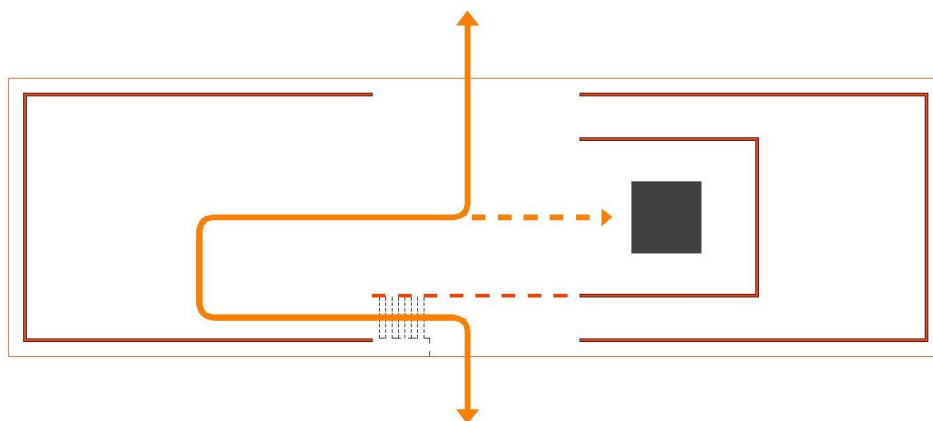
Es el boceto más sencillo y seguramente de los primeros que realizara. Reconocemos en él un edificio rectangular que se parte en dos piezas desiguales y se abre para dejar sitio a una gran plataforma intermedia que facilita la obligada accesibilidad a la parte posterior. Reconocemos en este mecanismo, no sólo la referencia a la casa Tugendhat,

⁶¹ Algunos autores como Cristina Gastón Girao, sostienen que este boceto, que aparece en el mismo croquis que el segundo boceto analizado en este texto, no pertenece al pabellón sino a la casa Hubbe: “La siguiente referencia al pabellón se encuentra en un boceto que compara dos esquemas de planta (Comentario de Franz Schulze en Mies van der Rohe: German Pavillion, Barcelona 1928-1929). El boceto en cuestión se encuentra actualmente catalogado como la primera idea del pabellón en el archivo Mies, en el MOMA. Sin embargo, hay evidencias que permiten cuestionar esta asignación y respaldan su pertenencia a la Casa Hubbe. De los dos esbozos, el inferior corresponde indiscutiblemente al pabellón de Barcelona y en el patio se ha señalado un interrogante. El superior, sin embargo, es análogo a una de los esquemas ensayados para la casa.

GASTÓN GIRAIO, Cristina. “Mies: el proyecto como revelación del lugar”

Pag. 119

que diseña también en estas fechas, sino el precedente apuntado por J. Quetglas en el Castillo Tegel que K. F. Schinkel proyecta un siglo antes⁶². Aunque también tenemos una relación clara con el segundo proyecto para la casa Resor, cuyo volumen prismático se abre en el centro generando la transparencia. Lo que nos indica que el rasgado interno de los volúmenes simples es una estrategia compositiva recurrente y de ida y vuelta en Mies.



ROTURA DE LA CAJA ORIGINAL PARA PERMITIR LA COMUNICACIÓN ENTRE LA PLAZA Y LA VÍA POSTERIOR. PERMITE TAMBIÉN LA APERTURA DE VISUALES TRANSVERSALES

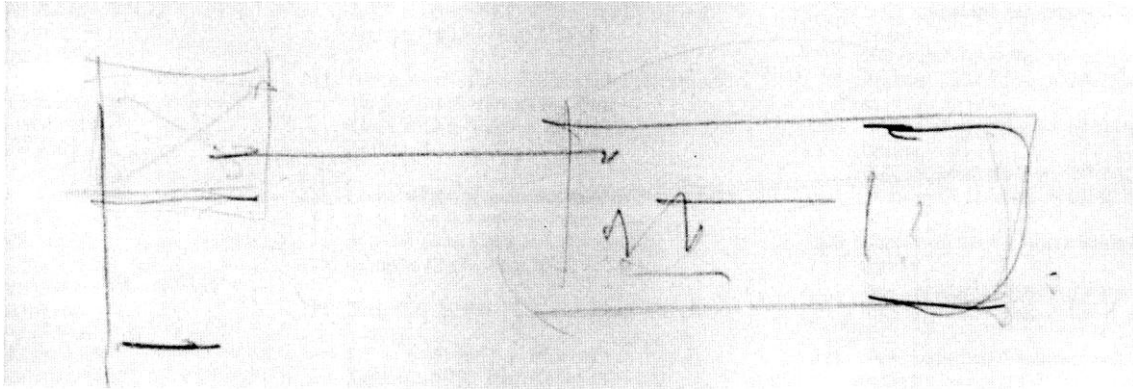
El muro que pone en relación las dos cajas bien podría generar una escalinata que, salvando el desnivel existente, cerraría el recorrido a través del interior, delimitando un gran patio-plataforma dispuesto entre las dos estancias, la de servicio en el fondo noroeste y la principal en el fondo sureste.

En la pieza más grande de las segregadas, la derecha, se dibuja una *cella* clásica, que aparecería sobre su podio y abierta hacia el patio de presentación. La matriz clásica no puede ser más explícita. Sólo faltan las columnas circundándola, pero éstas aparecerán después. No en el exterior como propone J. Quetglas, sino rodeando la *cella* y formando el peristilo.

Sobre esta primera caja compuesta de tres espacios en sucesión: cerrado-abierto-cerrado Mies aplicará el mecanismo básico de descomposición de la caja, que descubriera F. LL. Wright y que fascinara a los neoplasticistas, el deslizamiento en paralelo de los ángulos opuestos de un espacio rectangular. El objetivo es abrir las visuales y recorridos a través de la diagonal y conseguir una espacialidad que fluya de un ámbito a otro, consagrando su continuidad. Este sencillo mecanismo de “descomposición” o más certeramente de descuartizamiento, será el que Mies utilice recurrente y sucesivamente en el proceso de ordenación, o deberíamos decir mejor desordenación, del Pabellón.

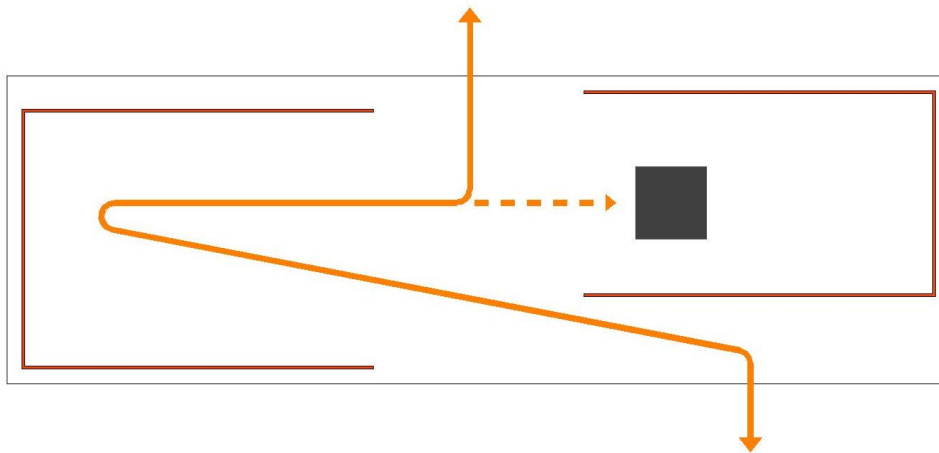
⁶² La casa Tugendhat puede encontrarse íntegramente descrita en el castillo de Tegel; un edificio prismático que se vuelve transparente al colocarse el visitante frente a él, vacío en su parte central, atravesada por la mirada.

QUETGLAS, Josep. “El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe” Pag. 53



BOCETO PRELIMINAR DEL PABELLÓN DE BARCELONA
MIES VAN DER ROHE.

En el segundo boceto ya advertimos su puesta en práctica al constatar el deslizamiento de los bloques extremos cerrados que provoca el desfase de los frentes largos de la plataforma. El mecanismo da lugar, en el lado del frente, a la disposición lateral de la escalera de ascenso a la plataforma, que resuelve el problema de la falsa axialidad que presentaba la entrada en el boceto inicial. Y en el posterior, a la conexión de servicio que se genera detrás del muro de fondo, al adelantarse respecto al límite de la plataforma base.



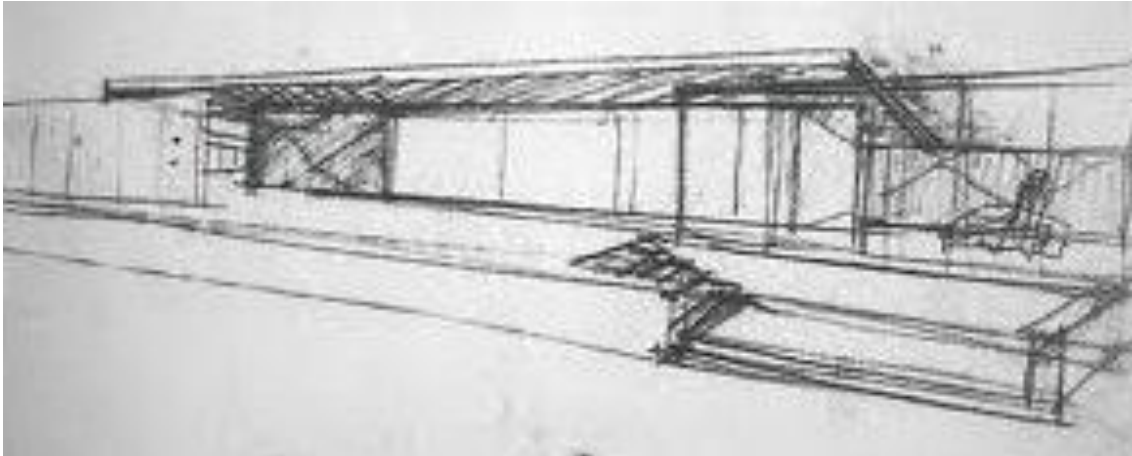
DESLIZAMINETO EN DIAGONAL DE LAS DOS PARTES DE LA CAJA QUE FACILITA EL QUIEBRO DE LAS CIRCULACIONES Y LA PUESTA EN VALOR DE LOS EJES LONGITUDINALES INTERIORES DEL PABELLÓN

También en este segundo boceto de Mies, constatamos otra utilización del mecanismo wrightiano, al advertir que la pieza izquierda, la más pequeña y de función secundaria, voltea superiormente sobre el muro intermedio que ata inicialmente las dos cajas cerradas, y se sale del marco rectangular inicial. Se produce de este modo una nueva descomposición del espacio a través de la diagonal, y de nuevo son los volúmenes los que la protagonizan; y no los espacios. El interior de esta pieza de servicio también experimenta diversas transformaciones que siguen las mismas pautas.

El cambio producido entre los dos bocetos originales de Mies es tan radical que transforma un pabellón inicial, cerrado y ensimismado, en un espacio completamente abierto. La transparencia que permitía que la visual lo atravesara sin recalar en él sino

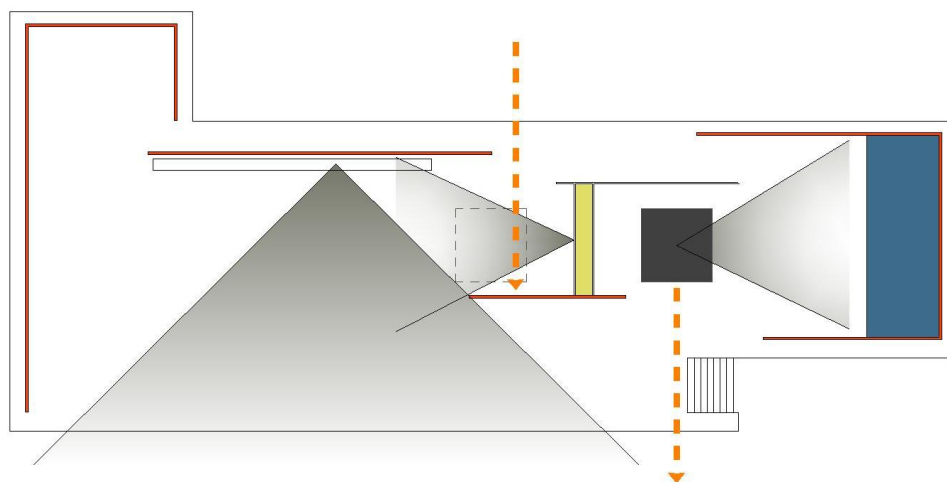
perdiéndose en el bosque posterior negando con ello su propia existencia, de pronto, provoca que visuales y recorridos se estrellen en los rincones del interior haciendo irresistible la necesidad de entrar. La envolvente quebrada de la caja se abre a la plaza de acceso mediante el deslizamiento lateral de los muros del frente y, sin embargo, se cierra en los otros tres lados, permitiendo sólo pequeñas vistas en diagonal hacia el jardín posterior a través de la grieta, que no llega a cerrar el solapamiento de los planos.

Las dudas sobre el desencaje y cizallamiento de la sagrada plataforma schinkeliana quedan recogidas en otro boceto en el que se intuye la voluntad de mantener inicialmente el rectángulo, excavando la escalera en ella.



BOCETO PRELIMINAR DE LA ESCALERA DE ACCESO AL PABELLÓN DE BARCELONA
MIES VAN DER ROHE

La mutación sufrida por la relación del pabellón con el exterior, también se produce en su interior. En la pieza derecha advertimos que la inicial *cella* en forma de U abierta al sol, se transforma en Z y se gira hacia la plaza. Se deslizan, de nuevo a través de la diagonal, sus muros laterales, generando dos espacios opuestos y separados. El ubicado al suroeste terminará siendo el espacio de apoyo secundario y el localizado al noreste se conformará como el definitivo espacio ceremonial, que remarcarán en último término la alfombra negra y los sillones para los monarcas.



LA *CELLA* SUFRE EL MISMO PROCESO DE DESLIZAMIENTO A TRAVÉS DE LA DIAGONAL GENERANDO DOS ESPACIOS DIFERENTES: SAGRADO Y PROFANO, INTERNO Y EXTERNO. ENTRE ELLOS SE ARTICULAN LA CAJA DE LUZ Y EL PATIO INTERIOR QUE CARACTERIZAN MUCHAS DE LAS OBRAS DE MIES.

En el análisis conjunto de ambos bocetos originales nos sorprende la similitud de planteamientos. En los dos advertimos un juego idéntico al de las muñecas rusas. En el primer boceto las envolventes en U encierran una *cella* también conformada como U, pero de menor tamaño, y los dos recintos están orientadas longitudinalmente. En el segundo boceto, más complejo, los dos volúmenes extremos se articulan mediante un muro generando entre ambos un espacio que se abre al frente de la plaza. Y este esquema vale para el conjunto del pabellón y para la nueva *cella* que se dispone con una formalización similar pero de menor escala.

Podríamos argumentar también, para justificar la evolución que presentan los sucesivos dibujos, que el boceto primero, ensimismado en su vocación de templo sobre el podio, es mucho más ajeno al lugar que el segundo planteamiento, donde el frente de acceso se convierte en el protagonista y en el que, como veremos más adelante, los condicionantes del recorrido se antepondrán a otros, como los tipológicos, de orientación e incluso los relativos a la propia funcionalidad, que quedan relegados a un segundo plano o permanecen como gestos, huellas o ecos del planteamiento inicial. Los soportes, en su papel de peristilo, estarían en este último caso.

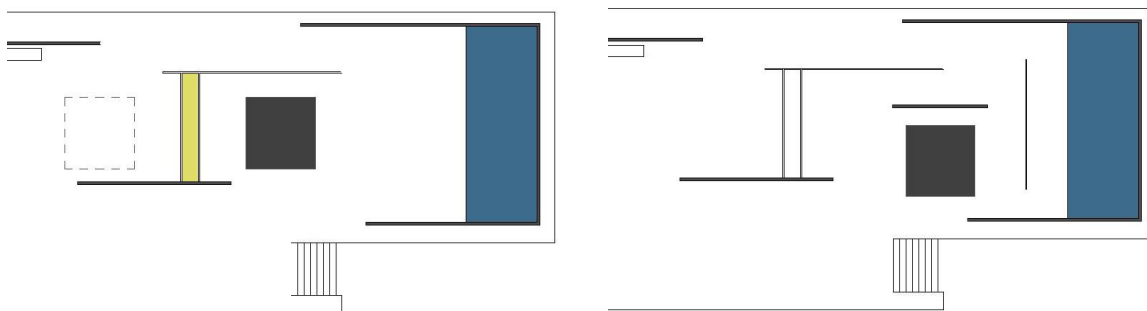


VISTA DE LA CUBIERTA DEL PABELLÓN APOYADA SOBRE LOS MUROS Y BAMABALINAS DESLIZANTES

Un gran plano de cubierta rectangular e inmóvil, apoyado en el perímetro, cobija inalterado la transformación del interior del lugar sagrado que seguirá su imparable movimiento rotatorio centrado en la primitiva sala rectangular. Esta cubrición reafirmará su autonomía compositiva y estructural cuando aparezcan los soportes dispuestos regularmente y la identifiquen como un palio flotante al margen de los muros.

El esquema resultante es todavía muy estático y plantea el problema de acceso a la sala principal, que ya no se produce desde el patio central de la plataforma a través del eje longitudinal, sino desde el frente del edificio. Para solucionarlo, Mies recurre de nuevo, como ya hemos adelantado, al desencaje wrightiano, aplicado esta vez a la *cella* que se parte por su diagonal. Se desgaja el espacio definido por la alfombra negra que empuja su cierre inferior hasta el borde de la plataforma; y en su deslizamiento arrastra también parte del muro superior que queda varado en medio de la sala y asumiendo su papel de altar. Su nueva posición, desplazada del fondo de la sala, facilita la salida por detrás de

él. Este muro-altar, revestido de ónix dorado, con la alfombra negra de base y la cortina roja que se localiza frente a él, remiten obviamente a la bandera alemana y se convertirán definitivamente en el *sancta-sanctorum* del Pabellón⁶³.



DESPLAZAMIENTO DE LA ESTANCIA PRINCIPAL DEL PABELLÓN Y DESGAJE DEL MURO-ALTAR SUPERIOR

Se completa la configuración de este espacio con dos recursos ya utilizados también en la *habitación de cristal* de la exposición de Stuttgart de 1927: el jardín interior y la caja de vidrio luminosa. Se disponen enfrentados y cerrando los fondos del espacio principal. Veamos como.

En el frente noreste se desliza, o dicho con más propiedad, se descorre parcialmente el techo sobre los muros perimetrales de la caja, inundando el fondo con luz cenital. Y se dispone también una cortina de vidrio de suelo a techo retranqueada respecto al borde de la cubierta. La luz natural se estrella dura y cortante sobre el muro de fondo y se refleja indirecta en el interior de la sala. Frente a ella, la luz atrapada, detenida, estática y fría de la caja de vidrio, complementa y equilibra el espacio.

Sobre el fondo abierto y luminoso del nuevo patio posterior, y focalizadas frente al acceso, se sitúan las sillas Barcelona, los tronos, que contrastan su audaz ballesta de acero cromado y piel blanca con la alfombra negra. Los flanquean el muro-altar de ónix dorado y la cortina roja que completan la efímera bandera-sala del trono que, por otro lado, nunca se utilizará. Los reyes no se sentaron en ella porque seguramente nunca la reconocieron como tal.

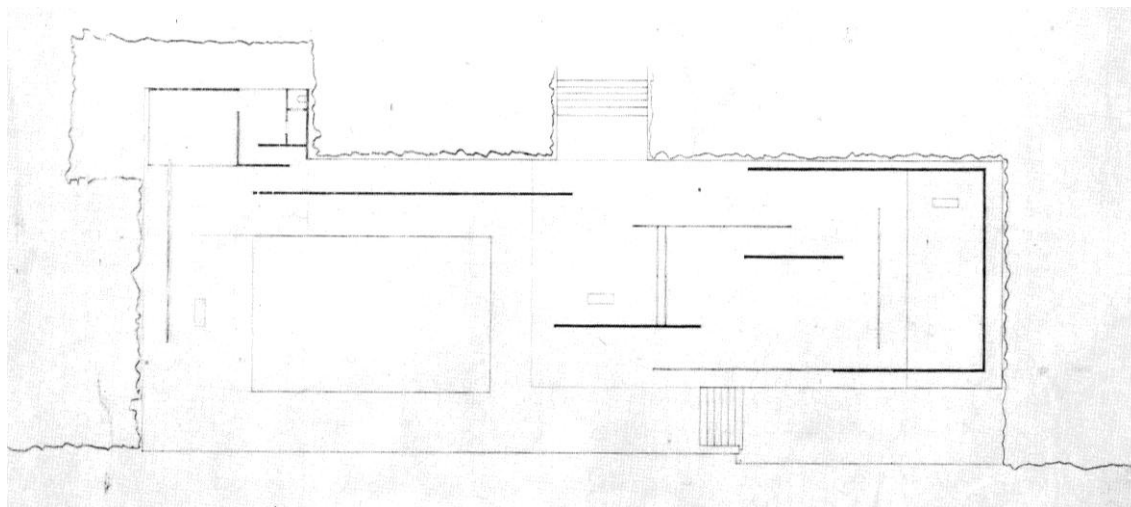


VISTA DE LA SALA PRINCIPAL DE RECEPCIÓN DEL PABELLÓN QUE RECREA LA BANDERA DE ALEMANIA

⁶³ Rojo, negro y oro eran los colores de la bandera alemana que, a petición de las autoridades, debían estar presentes de algún modo y que Mies había decidido descomponer en tres planos distintos en el espacio, aprovechando los colores del cortinaje, la alfombra y el ónix del muro.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. "Mies van der Rohe. El pabellón de Barcelona".
Pag. 18

La rotura de la caja, tal como F. LL. Wright la había experimentado en sus casas de la pradera, estará desde este momento consumada también en Europa.



BOCETO PRELIMINAR DEL PABELLÓN DE BARCELONA
MIES VAN DER ROHE

En el siguiente boceto descubrimos la sala de recepción ya completamente configurada, o deberíamos decir voluntaria y expresamente desconfigurada. Pero intuimos también que el camino trazado hasta llegar a ella no lo está tanto. La plataforma-patio que en principio constituyera el acceso a la sala, cuando ésta se disponía abierta sobre aquella, ha perdido con la nueva ordenación todo su sentido. Por eso aparece un rectángulo, el futuro estanque grande, ocupándola casi íntegramente. Su posición centrada, rodeada por un pasillo perimetral, articula con el espacio cubierto una dualidad lleno/vacío que no nos resulta desconocida. Reconocemos en ella un mecanismo compositivo utilizado de forma recurrente en toda la obra de Mies⁶⁴.

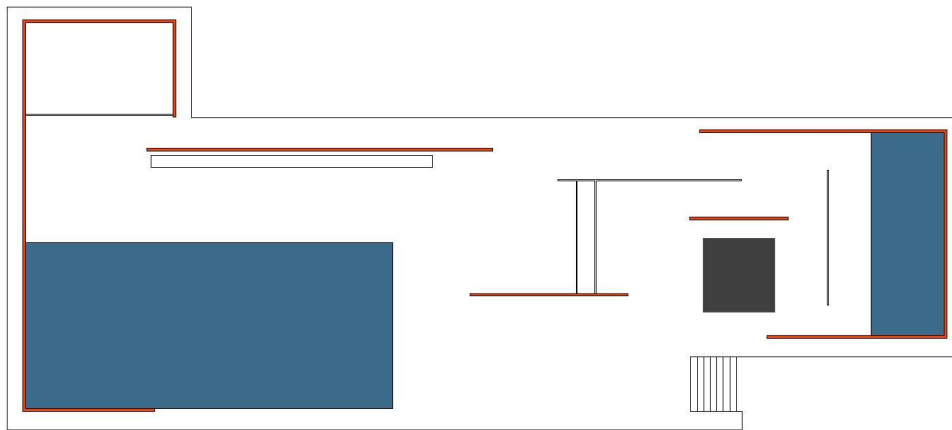
Sin embargo en este caso la artimaña compositiva, la introducción del gran estanque como contrapunto del espacio cubierto, no resuelve el problema del acceso, a pesar de que Mies ha prolongado el cierre inferior de la caja de vidrio de la sala principal para enfrentarlo a la plataforma de desembarco de la escalera y forzar la inversión del recorrido. El pasillo que se genera en línea con la escalera debido a la posición centrada del estanque, no facilita este forzado giro, al contrario, nos invita a seguir de frente por el borde de la plataforma.

⁶⁴ *El pabellón tiene dos centros, simétricos y opuestos que, en su equivalencia, se niegan como estructura central, cortocircuitan la estabilidad conceptual de su arquitectura.*

Es el mismo esquema erosionador del centro que Mies seguirá en muchos otros proyectos. En algunos, como en el primer proyecto de la casa Hubbe, el lugar del centro está ocupado por una densa cuña muraria, que separa cuanto hay a un lado y a otro, impidiendo la relación de las partes de la casa. En otros como en el Pabellón o en la biblioteca del IIT, se repite un centro invertido –como ha explicado María Teresa Muñoz en su finísima descripción del proyecto de la biblioteca, con sus dos cajas prismáticas, una reflejo de la otra: el patio de cristal, abierto a la vista y cerrado al paso, y el depósito de libros con paredes de obra, cerrado a la vista y abierto a la consulta-.

QUETGLAS, Josep. "El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe"

Pag. 147



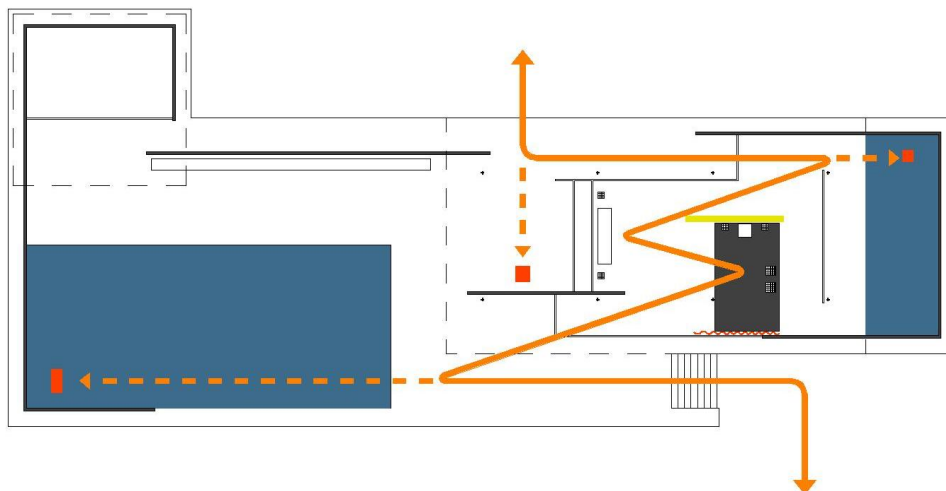
EL DESPLAZAMIENTO DEL ESTANQUE AL RINCÓN SOLUCIONA EL PROBLEMA DEL RECORRIDO Y CLARIFICA FUNCIONALMENTE LAS DIFERENTES ESTANCIAS DEL PABELLÓN.

Recorrámoslo.

El ascenso por la escalinata se focalizaría en la primera escultura proyectada para ser situada en el rincón del estanque, aunque no hubo presupuesto para ella. Como telón de fondo de este primer tramo se nos presenta la imponente muralla de J. Puig i Cadafalch que, cortada por el muro de cierre del Pabellón, se duplica en el estanque que nos corta el paso. La presencia del borde del agua nos invita a volver en sentido contrario y entrar por la grieta-porche que flanquean las dos primeras columnas.

La sala principal se nos muestra frontal en toda su magnificencia, pero la columna exenta y los dos sillones sobre el suelo negro de la alfombra, vuelven a convertirse en la barrera que nos obliga a girar sobre nuestros pasos, que se estrellan en la caja de vidrio, contra la que rebotan de nuevo, y buscan la fuga visual de la escultura de Georg Kolbe situada en el ángulo del segundo estanque.

Sin salida, una vez más, sólo podemos volver en dirección contraria acompañando las columnas del peristilo que nos despiden en la puerta posterior del Pabellón. La tercera escultura, que tampoco llegó a colocarse, focalizaría la entrada posterior del Pabellón desde la escalera del jardín trasero.



TRAZADO DEL RECORRIDO A TRAVÉS DEL PABELLÓN FOCALIZANDO LAS TRES ESCULTURAS PREVISTAS Y LOS ESPACIOS PRINCIPALES. EL TRÁNSITO DIRECTO ENTRE LA PLAZA Y EL BOSQUETE POSTERIOR ESTÁ TAMBIÉN RESUELTO POR DELANTE DEL ESTANQUE Y AL MARGEN DE LOS ESPACIOS INTERIORES.

La articulación de este recorrido zigzagueante a través de todo el espacio del Pabellón se realiza entre bambalinas. Unas se disponen longitudinalmente en paralelo a los frentes largos, simulando ser restos del cerramiento de la primera caja que, arrastrados en los sucesivos desplazamientos, han quedado varados en medio del espacio. Y las otras, las dos perpendiculares: la caja de luz y la cristalera sobre el patio posterior; son los fondos de la cella primigenia que no han modificado su posición, pero han invertido su papel inicial al abrir el recinto sacro a la parte posterior y cerrarlo hacia la plataforma-patio original.

En conjunto, la autonomía formal y constructiva que caracteriza cada uno de las bambalinas-muro, el juego de transparencias y opacidades que crean en función de su materialidad y radical falta de contacto entre ellas, consiguen que la identificación precisa de los diferentes espacios que definen, garantice sin embargo la continuidad y fluidez entre ellos, y con el exterior⁶⁵ La *planta libre* teorizada en 1926 por Le Corbusier alcanza de este modo, en el Pabellón de Barcelona, su expresión más explícita e incontestable⁶⁶, aunque el logro miesiano va más allá, como veremos a continuación.

También en estos bocetos previos, advertimos con sorpresa que no están dibujados los soportes y suponemos que no es un olvido, o una voluntaria elipsis, como ocurriera en los proyectos de rascacielos del inicio de la década. Deducimos, por otro lado, que desde el punto de vista estructural no son estrictamente necesarios.

¿Por qué introduce Mies los pilares cromados en el último momento, si realmente no los necesita? La agudeza crítica de F. LL. Wright ya reparó en ello cuando sugirió que deberían desaparecer⁶⁷. Dos pueden ser los motivos, uno de orden estructural y otro simbólico.

El vinculado a la estructura tiene que ver con el armazón metálico de la cubierta. Si éste se apoyara en los muros, como parece ser que era la opción inicial, generaría un armazón bastante irregular, con luces y cantos variables que hubiera puesto muy nervioso a Mies, y más, a su irritable calculista Ernest Walter. Se opta, por tanto, por la disposición de una malla regular de soportes retranqueados respecto al borde de la cubierta que aprovecha los vuelos para reducir la flecha y consecuentemente el canto de las vigas. Lo que permite que el armazón sea simple, eficaz y homogéneo; cumpliendo

⁶⁵ *El pabellón concebido como continuidad, trascendió las limitaciones físicas del emplazamiento y la tradicional definición del espacio mediante paredes, suelos y cubiertas planas. El espacio creado por Mies tenía las características de la cinta de Moebius donde aquello que uno percibía como interior era, en realidad, exterior. Mies era plenamente consciente de esta ambigüedad. Había dispuesto dos pares de puertas, elemento arquitectónico tradicional apto para diferenciar el interior y el exterior, pero las quitó para las fotografías oficiales. Sólo delataban su existencia las bisagras en el suelo y en el techo.*

SPAETH, David. "Mies van der Rohe"

Pag.68

⁶⁶ *Le Corbusier, por su parte e independientemente de Mies, hizo un hallazgo similar que expuso y formuló en 1926 con **Les 5 points d'une architecture nouvelle (Los cinco puntos de una nueva arquitectura)**. Se diría de una idea que flotaba en el aire a la espera de encontrar una (o unas) mente fértil donde enraizar y crecer. Sin embargo, ningún otro arquitecto –ni Le Corbusier en Villa Savoye (1929-1930)- exploró con tanto mimo y plenitud las sutiles relaciones estructurales y espaciales como para posibilitar alguna vez la redención de las paredes de la función sustentante y conseguir su transformación en leves planos o pantallas en el espacio.*

SPAETH, David. "Mies van der Rohe"

Pag.64

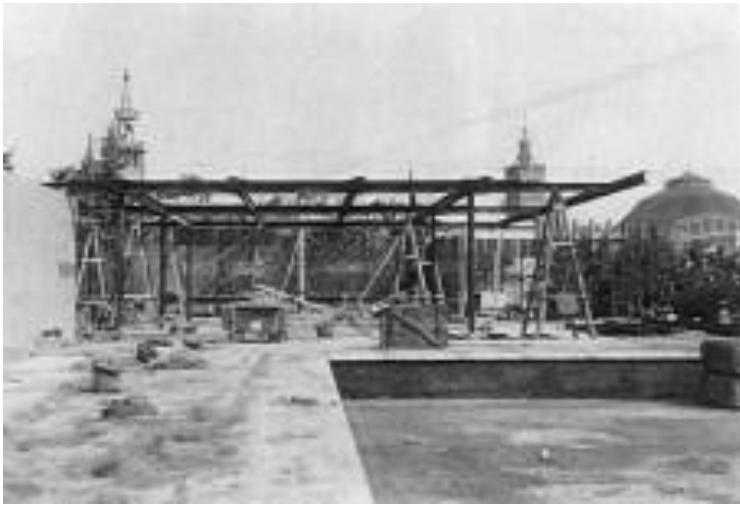
⁶⁷ *Hay que persuadir a Mies de que se desembarace de esos malditos pilares de acero que tienen un aspecto tan peligroso y que interfieren en sus encantadores proyectos.*

Carta de Frank Lloyd Wright a Philip Johnson, 26 de febrero de 1932, MoMA.

COHEN, Jean-Louis. "Mies van der Rohe"

Pag. 71

con los presupuestos tantas veces pregonados respecto a las arquitecturas de *osamenta y piel*, y con los sagrados principios de su maestro H. P. Berlage⁶⁸.



EL PABELLÓN DE BARCELONA EN FASE DE CONSTRUCCIÓN

El motivo simbólico, que también podríamos llamar programático, tiene que ver con la recuperación, en la última vuelta del proyecto, del tema original: el templo, que, con la implacable labor de desmembramiento sufrida por la caja, ha quedado desfigurado e ilegible. La introducción de los soportes y su relación con los muros reformula la idea de *cella* y peristilo y pone en evidencia la sutil huella de la columnata para que, aunque no se lea de forma explícita, el subconsciente del visitante la perciba. No es casualidad que en las enfiladas laterales podamos ver el conjunto de soportes como una auténtica columnata lateral, un peristilo en torno a la sala principal. Y tampoco es casualidad que en los frentes cortos, los dos pilares extremos, tengan una disposición inequívocamente clasicista. Por no hablar del carácter áulico de la única columna libre localizada en el interior de la sala principal o el enmarque de ambas entradas, principal y posterior, con pares de columnas presentadas sobre el fondo de los cerramientos, de mármol verde en el acceso y de vidrio oscurecido en la salida.

Mies ha cumplido su sueño y también el que descubriéramos en los grabados de G. B. Piranesi: con los restos de la denostada arquitectura clásica ha reconstruido una nueva arquitectura que, ajena a su formalismo, sí transfiere su esencia intemporal y su vocación representativa. El objetivo preconizado inicialmente por P. Behrens de la consecución de la “*gran forma*” se cumple también, por fin en Mies, sin recurrir, como hiciera su maestro, al gastado molde de la figuración clasicista.

¿Pero cual es realmente el nuevo lenguaje que construye el Pabellón de Alemania?

Hemos analizado que detrás de la radical ruptura con el espacio tradicional que se consume en este marco representativo latente, convenientemente reinterpretados, los invariantes de la cultura clásica. Hemos pretendido, además, demostrar cómo Mies desmembra un templo antiguo para construir uno moderno, de modo que los

⁶⁸ Para Berlage, la tarea del arquitecto consistía en un “hallazgo de formas” lógico-constructivo: “*construir es servir*”.

ZIMMERMAN, Claire. “*Mies van der Rohe*”

significantes esenciales permanecen inmutables en la nueva escenografía. Queda explicada, o al menos intuida también, la gramática del nuevo lenguaje con el que se articula el viejo discurso⁶⁹.

Y quedan desveladas las relaciones espaciales, los mecanismos compositivos y los trucos de mago que Mies utiliza para diluir la frontera entre el dentro y el fuera, entre el interior y el exterior, solapar el espacio real con el virtual o confundir la materialidad física y su reflejo. Todo ello, con el fin de hacernos dudar de las convicciones más arraigadas sobre nuestra tradicional percepción del espacio.

Cuando estos mecanismos escenográficos los desarrolla en arquitecturas efímeras hechas de bastidores metálicos, vidrios de colores, piedras semipreciosas y sedas evanescentes, para los stands de la moda, del vidrio, o de la industria eléctrica, el relativo compromiso con la construcción que suponen, le permite experimentar con un reduccionismo minimalista que responde definitivamente a sus teorías sobre la esencia de la arquitectura. Le obliga, por otro lado, a realizar un trabajo preciso y minucioso con los materiales naturales e industriales, así como un ajuste de joyero con las piezas, que requiere de un despliegue de detalles copioso y exhaustivo.



PABELLÓN DE TEJIDOS Y SEDA. BARCELONA 1929

Con todo este bagaje ya experimentado y puesto a prueba en los sucesivos stands expositivos; y con la influencia, no desdeñable, que supone la colaboración con Lilly Reich, que lo introduce en el mundo del color y del uso de los materiales exquisitos que ella había experimentado previamente con J. Hoffmann, Mies está preparado para abordar el definitivo experimento, que ya no es de laboratorio, sino real, que supone construir el Pabellón de Alemania en Barcelona. Y demostrar con él que la nueva arquitectura que persigue y teoriza desde hace una decena de años, da el salto desde los manifiestos y proclamas, desde los dibujos y proyectos no realizados, para convertirse en una incuestionable realidad construida que habla por sí misma.

Escuchémosla.

⁶⁹ Pérsico escribió que el Pabellón planteaba *“nuevas y precisas leyes espaciales”* y, aún más claramente, Drexler dijo que el Pabellón era *“la completa gramática de un etilo, un principio ordenador capaz de generar otras obras de arte”*.

BONTA, Juan Pablo. *“Anatomía de la interpretación en arquitectura”*

Pag. 13

La nueva arquitectura habla poco. El elementarismo reduccionista neoplástico y suprematista así lo exige. Un plano de base, un plano de cubierta; y entre ambos, los muros, verdaderos o virtuales, y los soportes. La búsqueda de lo esencial, que persiguiera Boullée dos siglos antes y que también obsesiona a Mies desde las primeras reflexiones sobre la razón última de la arquitectura, ha terminado.

El basamento no es prescindible, como demuestra el hecho de que el Pabellón se incrusta en la pendiente de la loma posterior y necesita recurrir a la plataforma elevada para no quedar enterrado. Pero su silencio, acentuado por el escamoteo de la escalera de acceso, es clamoroso. J. Quetglas en su sorprendente ensayo dramatizado sobre el Pabellón: *“El horror cristalizado”*, explica exhaustivamente el papel de este elemento, sus referencias proyectuales, anomalías formales, etc. por lo que no incidiré en ello.

La cubierta queda reducida también a su más elemental expresión. Un plano que flota sobre los muros esconde en su aparente delgadez la complejidad técnica de la evacuación del agua superficial. Mies no hará de los problemas de las instalaciones un motivo de reflexión, sino que evitará elegantemente su presencia en todos los proyectos. En ese sentido, el Pabellón es ejemplar, aunque la tecnología en los años treinta no estuviera todavía capacitada para resolverlos correctamente, como la de los ochenta, cuando se reconstruye.

Si en el basamento detectamos *ciertas anomalías con respecto al modelo*, según la definición de J. Quetglas, aunque no coincidan exactamente con las que él refiere en su ensayo, como la paradoja que supone el recorte de los estanques en la masa de la plataforma, o las mutilaciones realizadas en sus laterales, reducidos a muñones, por razones seguramente económicas; en el techo, la pulcritud es extrema. Un plano rectangular, perfecto, impoluto y blanco desliza sobre el canto de los muros sin tocarlos. De nuevo la estricta observancia neoplástica da sentido al no detalle. Lo que supone la negación de cualquier formalismo que escenifique la transición entre los elementos verticales: soportes, muros o cristaleras, y los horizontales: techo y suelo, de modo que convierte a todos ellos en elementos compositivos definitivamente autónomos, ensimismados, autistas.



DETALLE DEL ENCUENTRO ENTRE LA CUBIERTA Y EL MURO

Este principio llega al paroxismo con la negación radical de uno de los motivos expresivos más recurrentes en la arquitectura tradicional, el último que se pierde y el único que resta en las arquitecturas más populares y sencillas: la elaborada transición entre los paramentos verticales y la cubierta. Mies la elimina, la anula, o lo que es más radical y despreciativo todavía, la obvia. Como evidencia, de forma hiriente, el muro recortado limpiamente contra el cielo cuando se desliza inmutable debajo de la cubierta.

La historiografía ha hecho mucho hincapié en los referentes proyectuales schinkelianos de la obra de Mies, pero quizá se ha analizado poco el paralelismo que supone la esencialización formal que ambos acometen con casi dos siglos de separación en el tiempo y que, como demuestran los capítulos anteriores, tiene su precedente en las arquitecturas iluministas del Ochocientos.

Esta esencialización formal que manifiesta la cubierta también la presentan los muros. ¿Podemos llamarlos muros? Realmente su configuración precisa, acotada, visible y medible en las tres direcciones del espacio, les confiere más bien el carácter de muebles. Somos capaces de imaginarlos deslizándose para modificar a nuestro antojo el espacio, como ocurriera en la Casa Schröder de Gerrit Rietvel construida en 1924.

¿Cómo los denominaríamos cuando ello es posible, como en los paños de vidrio escamoteables instalados en la casa Lange o la Tugendhat? ¿Bambalinas, mamparas, correderas?



MUROS Y MAMPARAS QUE CONFORMAN EL INTERIOR DEL PABELLÓN

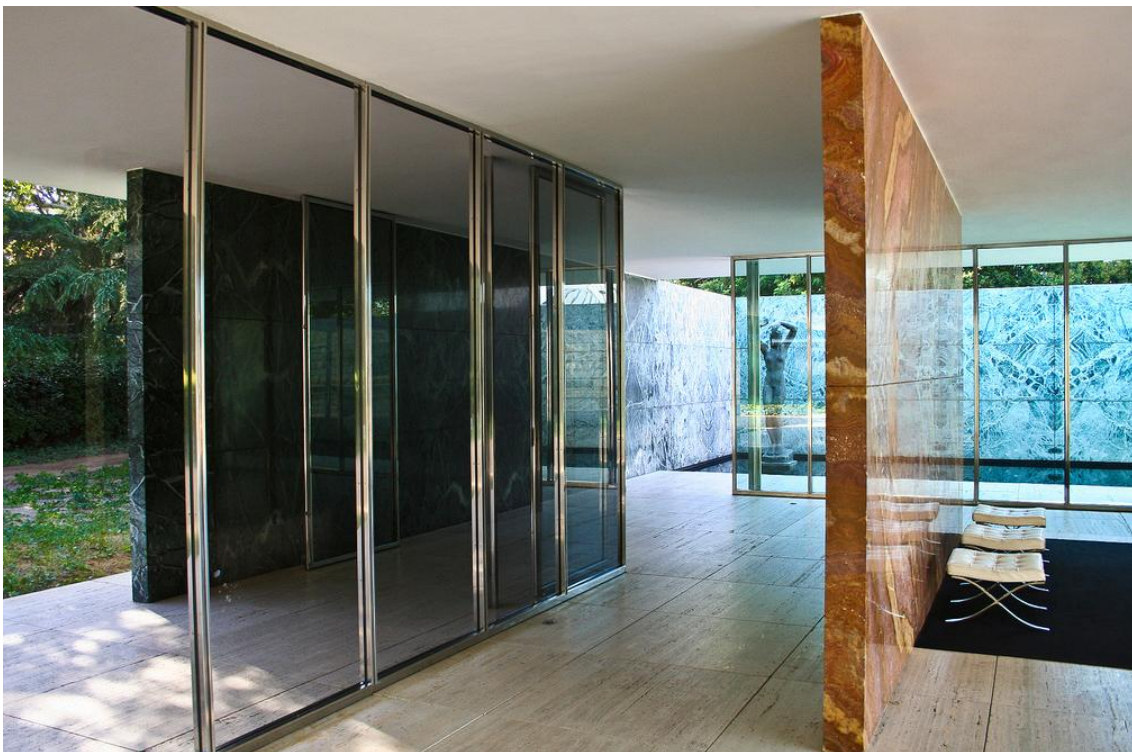
Independientemente de su movilidad, el hecho más significativo y revolucionario que representan estas elementales pantallas de piedra es que rompen la continuidad lineal que ha caracterizado a las estructuras murarias a lo largo de toda la historia y que constituía su condición más esencial. Los nuevos muros son tramos sueltos, individualizados y autónomos cuyo lenguaje podríamos asimilar al “alfabeto morse”, donde se produce una codificación del texto arquitectónico similar, un nuevo sistema de transmisión de significados. El lenguaje del cerramiento se hace telegráfico, entrecortado y los vacíos, los silencios, adquieren casi más protagonismo que las fábricas en la configuración de los nuevos espacios.

La consecuencia de este hecho trascendente es que los nuevos cerramientos ya no conforman necesariamente un volumen, ya no prefiguran, como sucediera hasta ahora, una masa; por lo que tampoco consiguen confinar con determinación al espacio.

Se desintegra de este modo otro gran principio de la arquitectura clásica que estableciera una relación casi inviolable entre la masa, identificada por su volumen, y el espacio al que unívocamente remitía. Esta relación estaba basada fundamentalmente en la geometría, de modo que la perfección de los volúmenes conllevaba la perfección de la forma y como resultado de ésta, la belleza incontestable.

De ahí el aprecio de los arquitectos clasicistas por los cuerpos puros, *brutos* los llamaría Boullée en su “*Essai sur l’art*” de 1793, y la voluntad obsesiva de Mies que, heredera de los objetivos neoplásticos, se propone por el contrario, desmembrar, desarticular y despedazar la caja primigenia que representa la matriz básica del arquetipo geométrico y por extensión clásico. Obsesión que se invertirá en América donde los recupera para encerrar entre sus prístinas formas la práctica totalidad de su producción arquitectónica de esta etapa.

Destruída la caja, el espacio que contenía se desdibuja, se diluye informe y se desliza indeciso e indiferenciado entre el interior y el exterior a través de los retazos de muros. La revolución que este hecho supone no la podemos limitar con el concepto le corbuseriano de la *planta libre*, que reside en a la liberación de los muros de la tiranía de su función portante, y por tanto de su localización fija en la planta. Tendremos que admitir que lo que Mies consigue, muy conscientemente⁷⁰, es la conformación de un verdadero *espacio libre*.



VISTA DEL INTERIOR DEL PABELLÓN

⁷⁰ En el último y definitivo estudio, el que se construyó, la carga la soportaban sólo pilares; los muros pasaban a ser una serie de pantallas ligeras sin función estructural. Mies había efectuado el salto a la *planta libre*. Él mismo decía: “*Una noche trabajando (en el pabellón) aboceté un muro exento y me sobresalté. Supe que era un nuevo principio*”.

SPAETH, David. “Mies van der Rohe”

Esa pretendida consciencia sobre la liberación del espacio conseguida por Mies en el Pabellón de Alemania se argumenta en el hecho de que la clave de este hallazgo resida en una decisión que tiene que ver más con lo constructivo, con el carácter tectónico de las fábricas, que con una voluntad explícita de manipulación del espacio hasta conseguir su disolución.

Esta decisión es la de presentar visto el canto de los muros, de modo que a través de él se produzca la continuidad entre los espacios que delimitan a ambos lados, ya sean interiores, exteriores o ambos a la vez. El paralelismo con la banda de Moebius que anotaba David Spaeth explica muy gráficamente el mecanismo.

Cuando el muro presenta tal ambigüedad que puede considerarse un mueble en medio del espacio que lo rodea, la configuración de ese mismo espacio se hace también ambigua. Somos incapaces de decidir donde empieza y donde acaba. Mies elimina las puertas de las fotografías oficiales para incidir en esta lectura verdaderamente novedosa de la espacialidad del Pabellón.

La conformación de los límites del espacio ya no se reduce, de este modo, a la dualidad dramática: ser, o no ser, lleno frente a vacío. O al juego de contraponer espacios reales a virtuales, ya conocida. Mies garantiza un grado de continuidad y de fluidez en el espacio que constituye el Pabellón que nos impide incluso describir individualmente cada uno de los hipotéticos espacios. En la *habitación de vidrio* todavía era posible su identificación. Profundizando en el análisis espacial del Pabellón, J. Quetglas nos propone en su "*Horror cristalizado*" una lectura más onírica y delirante, al invitarnos a disfrutar, cual Alicia a través del espejo, de los espacios reflejados que se crean sobre los paramentos pulidos, las mamparas de vidrio o los estanques de aguas negras.

El proceso de esencialización sufrido por la cubierta y descrito en los párrafos anteriores es el mismo que se aplicará a los muros, conseguir que enmudezcan. La desaparición de los huecos, entendidos como perforaciones y la desacralización del límite de los paños, que se reduce al corte limpio y tajante, o lo que es más radical todavía, a la continuidad infinita e indiferenciada a través de la cruda visión del espesor, negando la voluntad expresiva de la transición, del cambio, anula la posibilidad de la existencia del lenguaje, y por tanto de la forma como vehículo de su expresión.

Es paradigmático, en este sentido, el detalle constructivo de los testeros de los muros de piedra donde un sillar macizo resuelve todo el espesor del remate y tiene el suficiente ancho para convertir en junta de despiece del paño, lo que en otro caso, pudiera parecer una jamba delatora de la forma que se niega.

Este detalle constructivo tiene además otra lectura, esta vez no tan moderna, sino más bien atávica que ya analizamos en los grabados que G. B. Piranesi realiza de la Columna de Trajano, y que se apoya en el viejo mito del templo griego todo él construido en mármol pentélico macizo. Mies pretende reforzar el prestigio del edificio a través de un referente que es el más idealizado por el romanticismo clasicista, del que, no lo olvidemos, él mismo es el último vástago. El canto macizo de los muros de piedra no esconde su voluntad de hacernos creer que todo el muro está constituido del mismo material. Aunque en realidad, sea una solución impuesta por el propio sistema constructivo, que ejecutada de otra forma se convertiría en una patología inadmisibles: "*construir es servir*".

La *construcción como forma*, teorizada por Mies a lo largo de toda la década, adquiere de este modo todo su sentido y la *razón constructiva* representa por fin la pretendida esencia de la arquitectura.



DETALLE DEL DEPIECE DEL ÓNIX



DETALLE DEL DEPIECE DEL TRAVERTINO

El despiece de los paños de travertino está escrupulosamente proporcionado para apoyar también esta referencia a la arquitectura clásica que dignifica y prestigia el edificio, y que podemos rastrear, así mismo, en la utilización del mármol verde de Tinos en la *cella* y del ónix dorado en el altar. Éstos últimos, despiezados con desmesura y concertados a la manera loosiana con las vetas enfrentadas, para caracterizar la dignidad del espacio que conforman y sacralizan.

El veteado contrapuesto de los mármoles, se ha indicado hasta la saciedad, refuerza la simetría horizontal que Mies provoca en casi todo el interior, pero ¿no será este pretendido efectismo visual un nuevo ataque demoledor a otro de los principios sacros del clasicismo? ¿El abuso de la simetría horizontal, sobre todo en los espacios más sagrados, no tiene como fin la negación de la simetría vertical clásica, eliminada de forma obsesiva y sistemática en todo el pabellón?

Parece obvio que el proceso de consciente demolición del entramado formal clasicista que Mies lleva a cabo en el Pabellón no deje tampoco inmune al elemento más característico, al que representa como ningún otro la esencia inmutable de la tradición, la columna. Quizá esta sea otra de las razones por las que aparece misteriosamente al final del proceso del proyecto. Si no se da jaque al rey no se gana la partida. Sobre el damero del Pabellón, la pieza más importante aparece enrocada en los peones, en los muros.

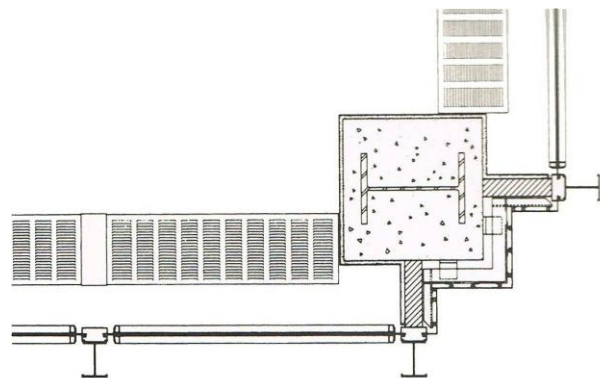
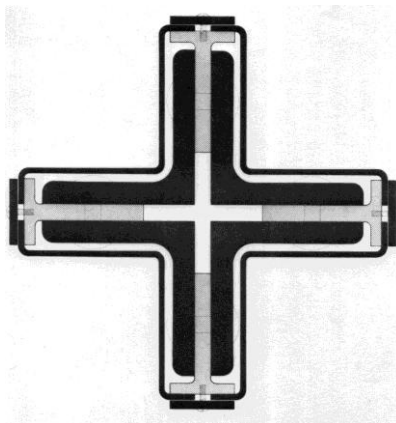
Mies convoca al espíritu de la columna, del orden, y le hace cumplir su función primordial de soporte. Su educación neoclásica y su sentido de la honestidad con la estructura no le permiten otra opción. Por eso su disposición es seriada, regular y estructuralmente consecuente con la forma de la cubierta que soporta.

Pero la columna es el reducto último de la forma, como demostrara con tintes de desesperada esquizofrenia Boullée, y Mies la ataca con la misma táctica, implacable y obsesiva, con la que ha destruido la caja primigenia y ha excarcelado al espacio arquitectónico: la disuelve, la desdibuja, la vacía. Quiebra y repliega el perímetro característico circular o cuadrado que confina su masa y determina su volumen, y libera el interior expandiéndolo infinitamente.

Como hiciera antes con los muros y su encuentro con el suelo y con el techo, Mies niega a la columna la basa y el capitel, que es donde se ha concentrado siempre el significado y el carácter de la arquitectura, su lenguaje. Pero llega más lejos y niega también la presencia del fuste, que pierde su corporeidad mediante su conformación en cruz y su reducción a signo taquigráfico, a punto de localización en el espacio.

Tradicionalmente la columna con su vocación de convexidad ha centralizado, ha focalizado y convocado el espacio en torno a ella. Lo ha orientado con una atracción gravitatoria centrípeta. El soporte de aletas a escuadra, paradójicamente, produce el efecto contrario. Cada uno de sus rincones genera un espacio que anuncia y proclama el exterior. Por tanto, Mies, no sólo deja mudo al soporte sino que se le quita también su papel como generador natural de espacio, manteniendo sólo su función portante.

Desde el punto de vista preceptivo, la luz derramada suavemente por la curvatura de las columnas o facetada por la sombra en delicadas series de planos a través de las acanaladuras, ha reafirmado su presencia y su papel protagonista. La piel cromada que reviste los soportes del pabellón produce el efecto contrario, los convierte en aristas reflectantes que impiden su visión directa y completan el proceso de eliminación, convirtiéndolos en virtuales. “*Eran transparentes*” concluirá J. Quetglas. Aunque en lo que verdaderamente ha convertido Mies a los soportes es en fantasmas cuyo reflejo sobre las paredes termina siendo más visible que su deslumbrante realidad física.



SOPORTE DEL PABELLÓN DE BARCELONA.1929

DETALLE DEL SOPORTE DEL SEAGRAM BUILDING.1954-1958

Este obstinado proceso de enmudecimiento y anulación de la *voluntad de forma* del soporte tendrá en América un irónico epílogo, al convertir en sistemático el uso de perfiles industriales como soportes, y dejarlos adosados a las verdaderas columnas portantes y cortados sobre el vacío de modo que, eliminada su función portante, sólo quede activo su papel de modulador de la redimida caja espacial.

De nuevo la máscara denunciada por D'Alembert, asume la representación de la arquitectura y vuelve a ganar la batalla a la objetividad y universalidad de los principios de la razón amparados en la lógica constructiva.

VI. 7 EL NO LENGUAJE COMO ESTILO

La construcción del Pabellón de Alemania en Barcelona y el éxito de crítica y público que lo acompañó, amplificado por el reportaje fotográfico que de él hizo Wilhelm Niemann, animó a Mies a trasladar a los programas de viviendas los hallazgos formales, espaciales y constructivos que el Pabellón pudo desarrollar gracias a las especiales condiciones del encargo.

Sin embargo, la resistencia de los clientes a las novedosas propuestas domésticas de Mies y la crisis económica que atraviesa Alemania en la etapa de la República de Weimar, no facilitaron el deseado trasvase ni permitieron el avance de los postulados miesianos, que se imponen con dificultad y que chocan, una y otra vez, con una sociedad que todavía no está del todo preparada para admitirlos.

Recordemos que entre 1927 y 1930 todavía estaba construyendo con fábrica de ladrillo las casas para Hermann Lange y Joseph Esters⁷¹. Sus plantas presentan el muro de cerramiento continuo en el que se abren convencionalmente puertas y ventanas. Las estancias son sencillos rectángulos y están apenas influenciadas por los mecanismos wrightianos de destrucción de la caja.

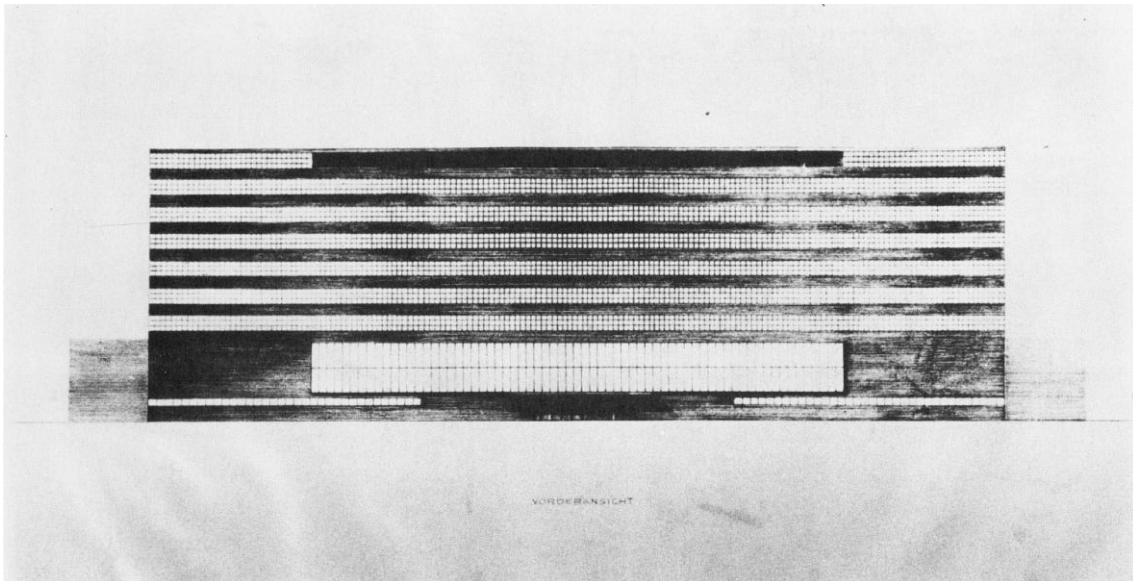
Tampoco tiene mejor suerte con los edificios públicos a la hora de poner en práctica la teoría de “*osamenta y piel*”, argumentada años atrás, que se quedará sin desarrollar plenamente hasta que la retome ya en América. Los proyectos de concurso fallidos y los encargos no ejecutados, le impiden avanzar respecto a las revolucionarias propuestas de los años veinte, como demuestran, entre otros, el collage para los almacenes Adam en Berlín de 1928, que no alcanza, ni por supuesto supera, la capacidad evocadora de los dibujos del rascacielos para la Friedrichstrasse, aunque se proyecta en una ubicación urbana similar. O el alzado del proyecto del concurso para la nueva sede del Reichsbank en Berlín de 1933, que apenas se diferencia de la propuesta para el edificio de oficinas, *Burohaus*, de 1923.



PROYECTO DE ALMACENES ADAM, BERLÍN 1928

⁷¹ Mies hubiera querido, según él mismo afirma “haber introducido más vidrio en la casa”, pero “a los clientes no les gustaba”.

COHEN, Jean Louis. “Mies van der Rohe”



ALZADO DEL CONCURSO PARA EL REICHSBANK, BERLÍN 1933

Aunque se trata de una etapa de relativo estancamiento en lo profesional, que no da los frutos que anunciaba el éxito internacional del Pabellón, y cuyo balance es de apenas unas pocas obras y muchos proyectos iniciados pero no construidos, Mies complementará su trabajo de estudio con la dedicación a la docencia como director de la Bauhaus a partir de 1930. La trascendencia de este hecho estriba en que el nuevo plan de estudios que implanta, con el que quiere convertir el centro en una verdadera escuela de arquitectura, introduce su nueva visión y traslada a varias generaciones de arquitectos, muchos de los cuales emigrarán también a América, los postulados bajo los que él mismo aspira, sin conseguirlo todavía, a desarrollar su profesión. Los trabajos propuestos a los alumnos se reducen de escala y el problema de la vivienda se focaliza como centro de la reflexión sobre la arquitectura. La vivienda con patio es, por tanto, la estrella de los programas docentes.

La Bauhaus se convierte de este modo en el nuevo laboratorio que sustituirá en parte a los stands expositivos de la etapa anterior y que le permitirá experimentar, desde el ámbito de lo doméstico, con los límites y posibilidades del renovado lenguaje. A través de los proyectos docentes, libres de los compromisos con la estrecha realidad social y cultural de los clientes privados, Mies abordará el desarrollo de los novedosos prototipos de vivienda generados en base a los descubrimientos compositivos y espaciales del Pabellón.

Los frutos de los escasos tres años que dura la docencia europea de Mies los recogerá después en Estados Unidos, donde su trabajo ya es conocido a través de la labor divulgativa de Philip Johnson, de la Exposición de Arquitectura Moderna del MOMA de 1932 y de los viajes de presentación y divulgación de su obra que realiza antes de la huida definitiva en 1938.

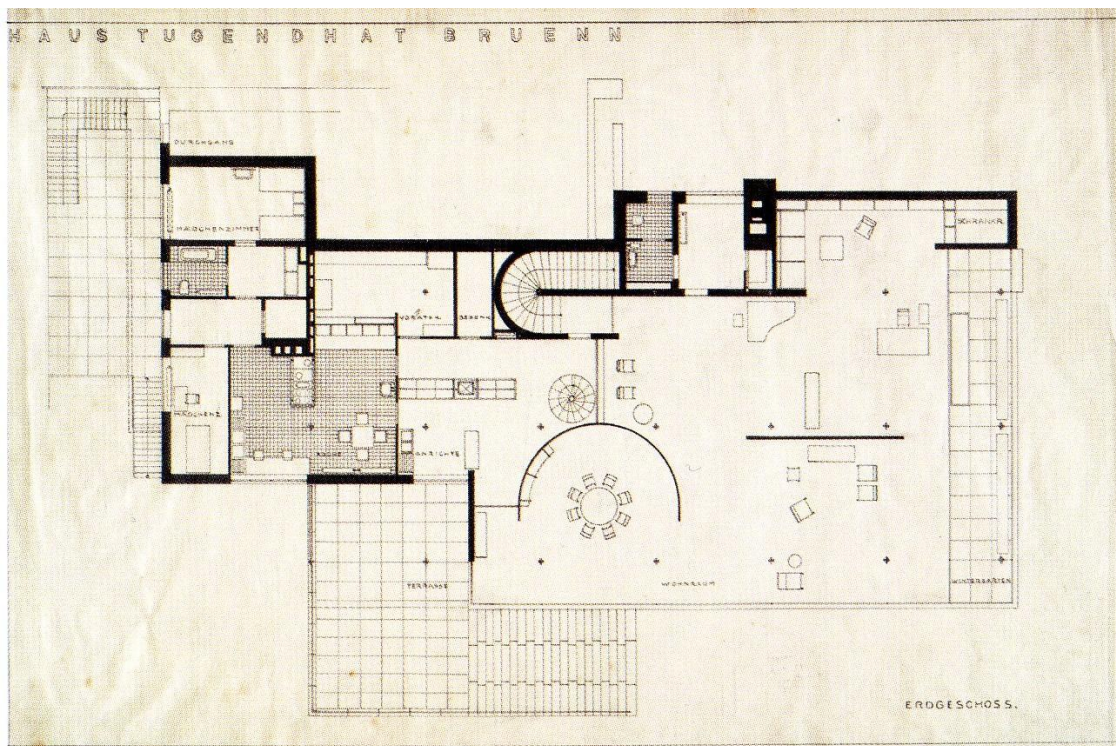
Veamos cómo produce Mies el trasvase de las ideas abstractas que fluyen entre las bambalinas de travertino y ónix de Barcelona, hasta el concreto y específico mundo de la vivienda. Y cómo de la particularidad de la obra “única” que supone el Pabellón, se extraen y desarrollan los prototipos habitacionales, que incluso, se proponen como células capaces de futuros desarrollos urbanos.

El primer paso en este camino lo está dando al mismo tiempo que proyecta el Pabellón. Mientras desarrolla apresuradamente sus planos, que tienen que estar acabados a finales de 1928 y que realiza en menos de tres meses, está trabajando en la casa para los Tugendhat en Brno, Checoslovaquia. El hecho de que la obra se termine de construir después de demolido el Pabellón en 1930, hace que esta casa se analice generalmente como una consecuencia de éste, y sin embargo, habría que partir de que se gestan al mismo tiempo.

Si bien, la libertad que Mies tuviera a la hora de diseñar el Pabellón, no parece la misma que le ofreciera Fritz Tugendhat, que se opuso al proyecto sistemáticamente. No ocurrió lo mismo con su esposa Grete, que lo apoyó incondicionalmente y gracias a ello, la casa está construida. La historia que Mies tuvo con el matrimonio Kroller-Muller cuando inicia su carrera profesional se repite de nuevo, casi veinte años después.

El proyecto de la casa Tugendhat es un ejemplo muy significativo de esta batalla contra las convicciones tradicionales del cliente que, como ya hemos visto en otras etapas, no es nueva en Mies, pero que en esta obra y en las siguientes que proyecta o construye hasta su marcha definitiva a América, ralentizará y dificultará enormemente la puesta en práctica de los nuevos planteamientos, que ahora ya no son sólo teóricos, panfletarios o propagandísticos, sino reales, tangibles e incluso fotografiables.

Numerosos son los textos que recogen la confrontación de ideas entre cliente y arquitecto, pero el mejor documento es la propia casa que parece responder con precisión a esa dualidad en la toma de decisiones.



PLANTA PRINCIPAL DE LA CASA TUGENDHAT, BRNO 1928-30

En las estancias principales se ponen de manifiesto de forma explícita todos los avances espaciales y constructivos de Barcelona. Constatamos la libertad del espacio que articulan sutilmente los muros-mamparas, de ónix el recto y de madera el curvo, haciendo un nuevo guiño al suprematismo de K. Malévich. Identificamos la apertura al exterior, más radicalizada en este caso por las cristaleras escamoteables en el suelo, que

escenifican de manera sorprendente la eliminación de los cerramientos. Localizamos los soportes que pautan, estructuran y enfatizan los diferentes ámbitos, pero ya sin evocar el peristilo clasicista, sino con voluntad de leerse únicamente como pilares portantes. Y por último, reconocemos también la identidad visual de los planos horizontales entre los que se confina el espacio, llevada en la esta ocasión hasta sus últimas consecuencias al identificar el techo revocado en blanco con el suelo revestido de linóleo, también blanco.



CASA TUGENDHAT. VISTA DE LA ESTANCIA PRINCIPAL Y DE LA TERRAZA)

Mientras que en el resto de las estancias de la vivienda, los mecanismos compositivos y los recursos constructivos siguen anclados en los tímidos avances señalados en las coetáneas casas para Hermann Lange y Joseph Esters. Los espacios rectangulares permanecen confinados por los gruesos muros y generan volúmenes prismáticos articulados, *bajo el sol*, con una la lógica funcionalista perfectamente reconocible.

Los dos planteamientos, fruto sin duda, del acuerdo entre arquitecto y cliente evidencian su particular impronta en la planta principal de la casa, donde una diagonal virtual dispuesta entre la biblioteca y la terraza parece separar los dominios proyectuales de ambos.

También en el alzado se adivina una doble influencia, si comparamos la formalización de la ventana de los dormitorios de la planta superior, que nos retrotrae sorprendentemente a la *Schinkelschule*, con la cristalera continua de las estancias de la planta principal. Aunque la imagen exterior de al casa tiene más que ver con Le Corbusier y con las experiencias colectivas de la *Weissenhofsiedlung* que con la ausencia de forma que reclama para sí el pabellón barcelonés. Y no es sólo por el revoco blanco, que además ratifica su filiación.



CASA TUGENDHAT. VISTA DE LA FACHADA AL JARDÍN

Pero volviendo a la relación con el Pabellón. Quizá la diferencia más significativa y paradójica que plantee con la casa Tugendhat, cuya coincidencia en el tiempo hace si cabe más sorprendente, sea que en Barcelona, Mies se propone la destrucción sistemática de la caja-templo primigenia, mientras que en Brno, se adivina por primera vez el embrión de la “caja de vidrio”, aunque sea de forma incompleta todavía. La gran esquina rasgada en sus dos frentes y acristalada de suelo a techo, aunque la acompañen otras arquitecturas aparentemente añadidas por encima y por debajo, parece anunciar el modelo ideal que supondrá la futura casa Farnsworth de 1945.

La destrucción de la caja cerrada tradicional, que permite que el espacio se libere y fluya entre el interior y el exterior, se realiza por tanto en paralelo a la creación de la nueva caja abierta y acristalada en sus frentes que obliga necesariamente al cerramiento de los límites de la parcela. Este paradójico doble juego de apertura del espacio interior y cerramiento del espacio exterior, y sus múltiples variantes, servirá de base para la experimentación sobre vivienda a lo largo de toda la década.

El mecanismo compositivo consiste, por tanto, en la eliminación del muro que confina el espacio interior y su conversión en un paramento completo de vidrio, tal como ya anunciara, aunque parcialmente, el proyecto de Casa de Campo en Ladrillo de 1924, lo que supone su trasladarlo al límite de la parcela. Este deslizamiento del cierre ya está puesto en práctica en el Pabellón de Barcelona, donde la caja cerrada se rompe, el espacio se libera y sus muros se deslizan hasta los bordes que delimitan la plataforma, que en este caso, hace las veces de parcela. Las casas con patio, de las que Mies y sus alumnos desarrollan múltiples variantes, abordan esta problemática, consecuencia lógica de la eliminación del cerramiento, que la Casa de Campo de Ladrillo, desde su vocación panfletaria, dogmática y su estricta adscripción estilística al Neoplasticismo, obvia.

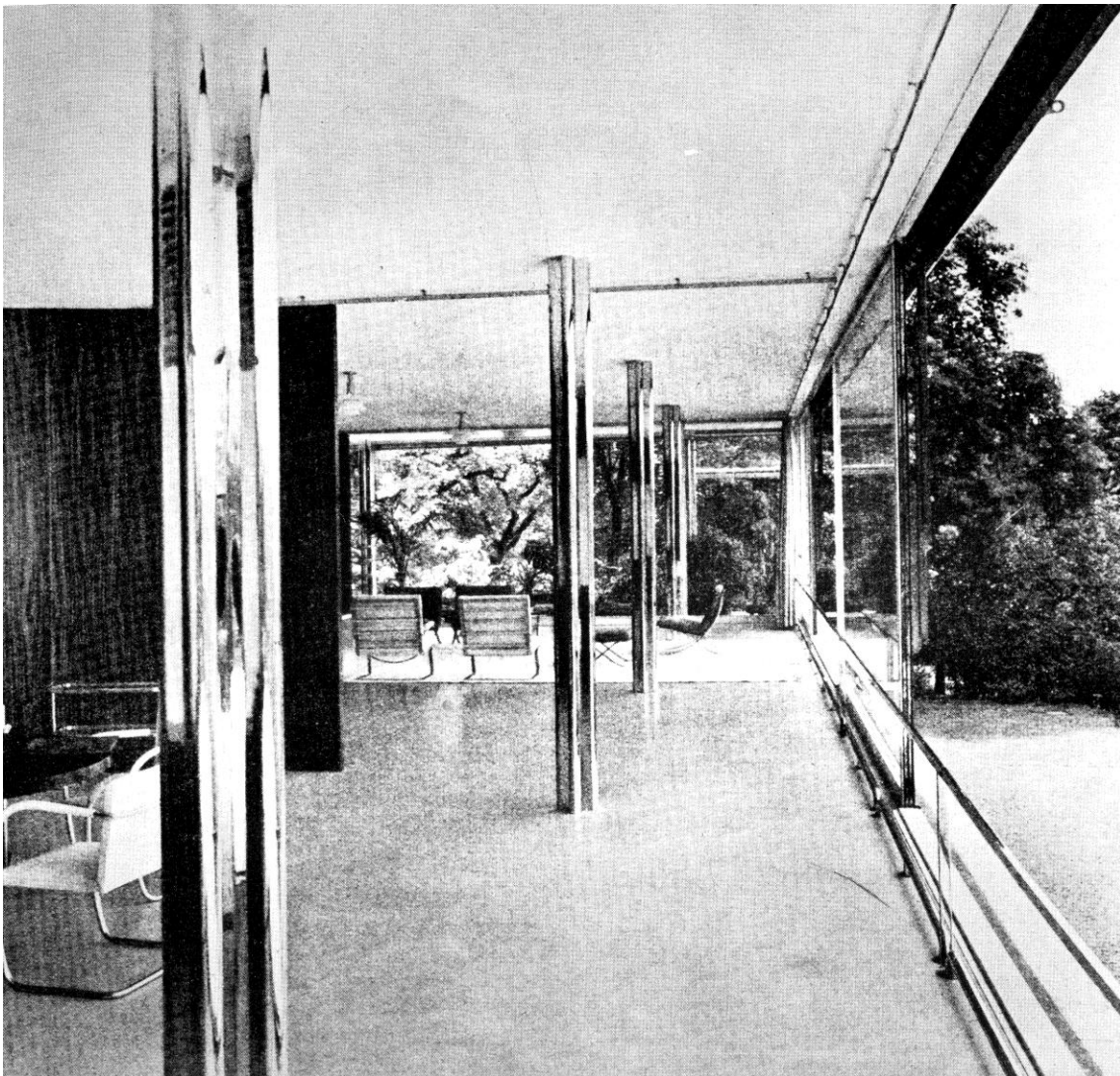
También la casa Tugendhat, como la Casa de Campo de Ladrillo, es ajena al límite de la parcela y consecuentemente al cerramiento último exterior, que no interviene en la delimitación de la casa. Lo mismo sucederá en la casa Farnsworth, sus parcelas son infinitas y sus vistas ilimitadas. Pero no son tan ajenas, sin embargo, al límite virtual del espacio interior que se libera, acotado con precisión y rotundidad por las terrazas en ambos casos y reforzado en la casa Tugendhat por el escamoteo de las cristaleras. Curiosamente el complejo mecanismo de descenso de los grandes paños de vidrio que Mies utilizará en Brno para explicitar de manera incontestable la apertura del espacio, no viajará a América, del mismo modo que los muros deslizantes de la villa Schröder de Gerrit Rietveld no se impondrán como un sistema práctico en el ámbito doméstico. Ambos son hijos de los excesos de la razón, que, como su sueño, a veces también produce monstruos.

Por otro lado, en el interior, la disposición de la cuadrícula regular de soportes, compensada en su reparto de cargas con el vuelo del frente, y modulada con pilares equidistantes unos de otros, supone la definitiva liberación de los muros de su papel portante. En el Pabellón la relación entre soportes y muros todavía alimenta la duda de quien carga realmente con la cubierta, mientras que en la casa Tugendhat esta duda ya no existe.

Desde este punto de vista, la casa presenta una similitud llamativa con las propuestas de viviendas Dominó, Citroen o Steiner; y detectamos también rasgos formales que podemos rastrear en los prototipos de la Weisenhofsiedlung de 1927. Es seguramente la obra de Mies que sigue de forma más clara los principios le corbuserianos, entendidos, claro está, sin los excesos del fundamentalismo panfletario con que los aplicaba el propio Le Corbusier en sus villas, por esas mismas fechas.



LE CORBUSIER. VIVIENDAS EN LA WEISSENHOFSIEDLUNG, STUTTGART. 1927 VISTA DE LA GALERÍA SUPERIOR



CASA TUGENDHAT. CRISTALERA DE LA ESTANCIA PRINCIPAL

Al margen de estas influencias evidentes, la casa Tugendhat, analizada desde la propia línea argumental miesiana, supone la plasmación por primera vez de la estructura de *osamenta* y *piel* que hasta ahora sólo aparecía reclamada por escrito y en propuestas utópicas. La galería acristalada con la línea de soportes retranqueada bien podría ser la imagen soñada por Mies para cada una de las plantas de su Rascacielos de Vidrio de 1922, matices del acristalamiento aparte.

El idílico sueño de Mies no lo es tanto para los Tugendhat, quienes al ver los pilares contruidos se sorprenderán, razonablemente, de su presencia en medio de la galería⁷². La estricta racionalidad estructural y consecuentemente económica, pontificada como referente de objetividad en el texto de 1923, *Burohaus*⁷³, y aplicada aquí a rajatabla, pudiera estar finalmente en contra de la optimización del espacio, como demuestra el posterior desplazamiento de los soportes al perímetro en las cajas estructurales y en los rascacielos de la etapa americana.

Una nueva exposición la *Bauausstellung*, realizada en Berlín en 1931 y dedicada esta vez a la construcción alemana, permitirá a Mies abordar el problema de la vivienda sin las cortapisas y los condicionantes del cliente. Podrá presentar, por fin, su ideal de vivienda en estado puro. No estará solo como en Barcelona, sino que la representación de la Werkbund en la exposición berlinesa la formarán también Lilly Reich, los hermanos Hans y Wassili Luckhardt, Hugo Haring, W. Gropius o L. Hilberseimer; y cada uno realizará un edificio independiente, como en el Weissenhofsiedlung, pero esta vez en el interior de un gran pabellón existente en el recinto ferial. El objetivo de la sección, que organiza de nuevo Mies, es la presentación de “*la vivienda de nuestro tiempo*”.

La vivienda que propone Mies es un prototipo genérico para una pareja sin hijos, vivienda para un soltero se la ha denominado en algunos casos, por lo que supone un punto de partida bastante alejado de los presupuestos programáticos y económicos de la casa Tugendhat. Acallará por tanto las críticas de elitismo, esnobismo y despilfarro que tuviera la casa de Brno y demostrará la madurez y ejemplaridad de sus propuestas para abordar el problema genérico de la vivienda⁷⁴.

Se trata de nuevo de un experimento de laboratorio, como lo fuera el Pabellón, en el que Mies desarrolla de forma paradigmática, es decir, con vocación de convertirse en modelo, todos los mecanismos de su nuevo lenguaje, pero esta vez puestos al servicio de una funcionalidad estricta, aunque no determinista ni con vocación de máquina.

Veamos, por fin, en qué consiste el lenguaje, pretendidamente objetivo, que Mies ha tardado una decena de años en concebir, con el objetivo último de acabar con todos los lenguajes, supuestamente arbitrarios, en los que se ha expresado siempre la arquitectura.

⁷² *Las distancias entre el invernadero y el paño de vidrio permiten componer un paisaje artificial puntuado por pilares tenues que sorprendieron a los Tugendhat, quienes no habían entendido el significado de las misteriosas pequeñas cruces sobre el plano.*

COHEN, Jean-Louis. “*Mies van der Rohe*”

Pag. 74

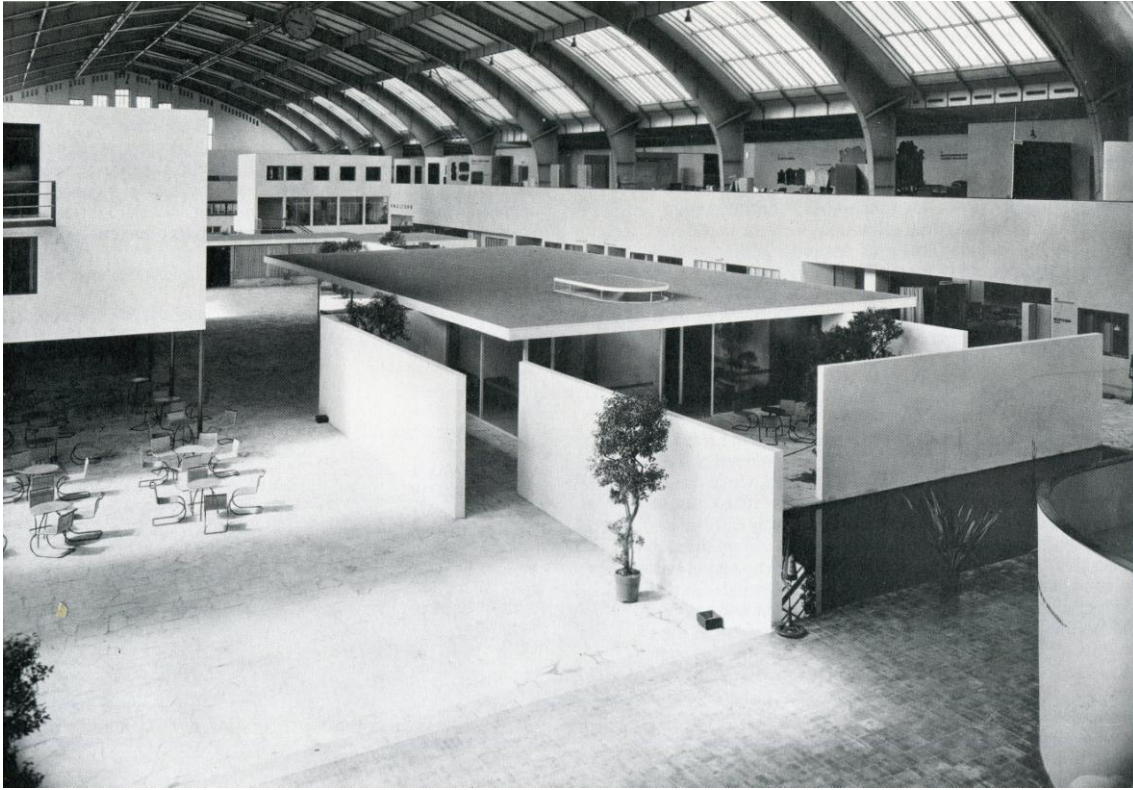
⁷³ *La estructura más económica resultó ser un pórtico, apoyado en dos pilares, con una luz de 8 metros y voladizos a ambos lados de 4 metros.*

MIES VAN DER ROHE, Ludwig. Edificio de oficinas. Título original “*Burohaus*” Revista G nº 1, julio de 1923

⁷⁴ *El Movimiento Moderno acreditó en la Exposición de la Construcción de Berlín en 1931 la madurez de su ideario de diseño y un limpio historial de realizaciones. Las reacciones de los críticos ante la ligereza, simplicidad y apertura interior características del Movimiento Moderno no fueron el horror vacuú del que en otro tiempo hicieron gala. Bien pudieran reputarse de comprensión y valoración de la estética y posibilidades que brindaba la arquitectura moderna. Se había llegado a un punto de giro trascendental en la historia de la arquitectura moderna europea.*

SPAETH, David. “*Mies van der Rohe*”

Pag.86



PABELLÓN DEL DEUTSCHER WERKBUND EN LA EXPOSICIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN ALEMANA. BERLÍN 1931. EL PROTOTIPO DE VIVIENDA PARA UNA PAREJA SIN HIJOS EN PRIMER PLANO. MIES VAN DER ROHE

Una cubierta plana, reducida a una única superficie rectangular, apoyada sobre una cuadrícula de soportes circulares retranqueada respecto a todo el perímetro, cobija el deslizamiento de las pantallas que estructuran y desestructuran los espacios. Lejos queda el referente le corbuseriano de la Maison Dominó que aparece, ahora si, claramente superado por la claridad y sencillez de la *osamenta miesiana*, inspirada en los viejos postulados de G. Semper.

Unas pantallas que deslizan bajo el baldaquino desbordando la plataforma-parcela apoyan y delimitan parcialmente las funciones que se desarrollan en un espacio fluido, continuo, sin puertas ni ventanas, que es a la vez interior y exterior. Y unas veladuras de vidrio que garantizan las condiciones térmicas y de cobijo imprescindibles.

El mobiliario que completa la casa responde a los mismos principios que el propio edificio y los resume de manera más concisa: los elementos estrictamente necesarios: el tubo cromado y la esterilla; dispuestos y formalizados de la manera más sencilla y eficaz para cumplir su función: *“less is more”*.

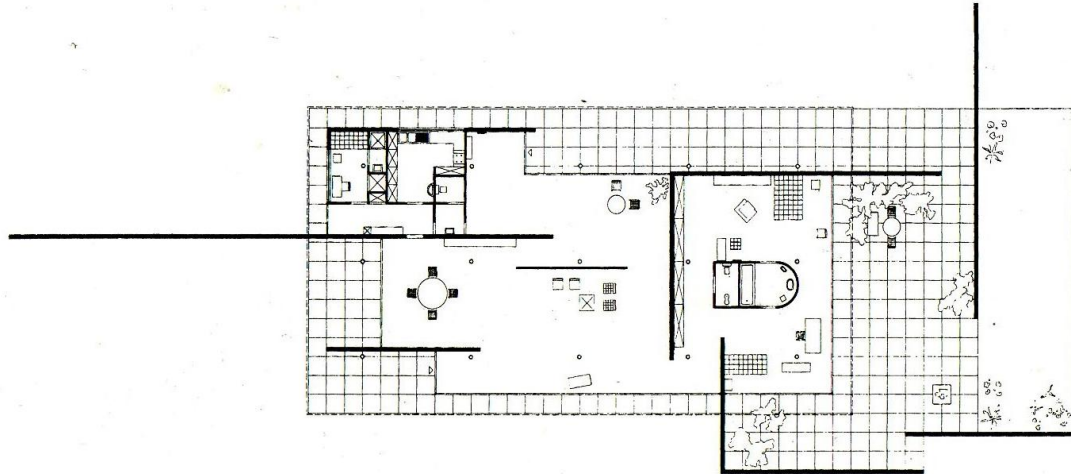
En torno a este prototipo de vivienda, que no pasará desapercibido para la crítica⁷⁵, Mies desarrolla multitud de variantes dibujadas y proyectadas, aunque apenas conseguirá construir algunas, y con las importantes concesiones a las que ya nos tiene habituados. Casi todos los temas vistos en Barcelona o Brno y las variaciones sobre ellos, con las que trabaja en estos proyectos, están de alguna manera esbozados en el prototipo berlinés.

⁷⁵ Esta construcción provisional no pasa desapercibida y Henry-Russel Hitchcock señala que *“se sale de la fila, como Schinkel en el viejo Berlín”*.

COHEN, Jean-Louis. *“Mies van der Rohe”*

Los vemos en detalle.

Analizada desde el programa funcional, La vivienda modelo de la Exposición de la Construcción de Berlín presenta tres ámbitos diferenciados que se corresponden con otras tantas configuraciones aparentemente autónomas, pero no independientes: el cuerpo de dormitorios, localizado en el lateral derecho de la planta, el espacio de comedor-estancia y el paquete de servicio que incluye cocina y baños.

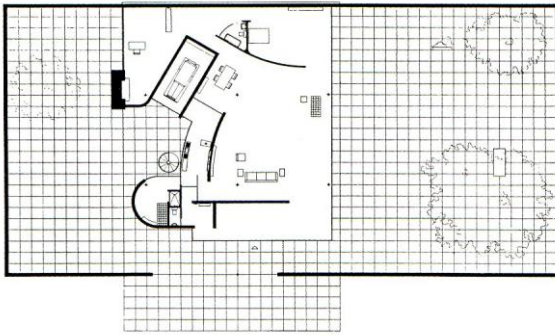


PROTOTIPO DE VIVIENDA PARA UNA PAREJA SIN HIJOS. BERLÍN 1931. PLANTA

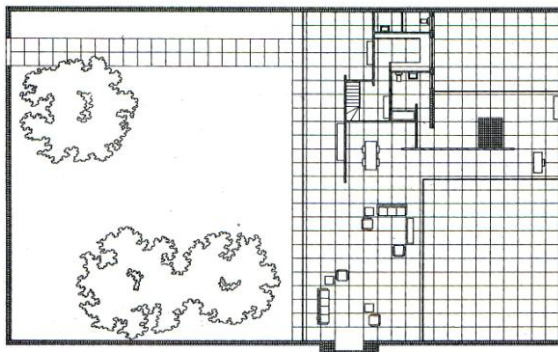


PROTOTIPO DE VIVIENDA PARA UNA PAREJA SIN HIJOS. VISTA DEL PATIO DESDE EL DORMITORIO PRINCIPAL

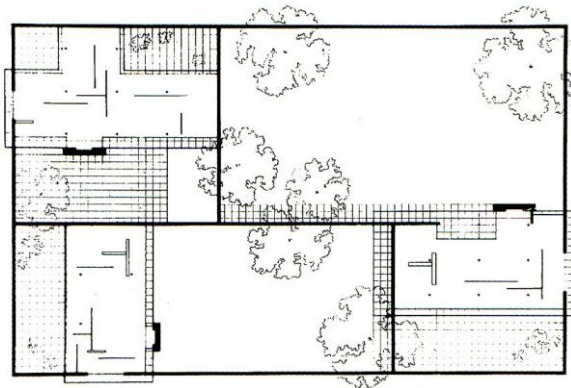
El primer ámbito identificado que se corresponde con el espacio de los dormitorios es, en sí mismo, un espacio abierto, ya que las dos habitaciones que reconocemos en él, se vuelcan sobre el jardín, aunque realmente está cerrado exteriormente por los muros en esvástica. La dualidad: habitaciones cubiertas-estanque descubierta, con el jardín en medio, ya la hemos visto en el Pabellón de Barcelona; y también reconocemos como los cerramientos abandonan los espacios interiores y se deslizan hasta los límites de la parcela conformando un espacio exterior cerrado.



CASA CON PATIO Y GARAJE. MIES VAN DER ROHE. 1934

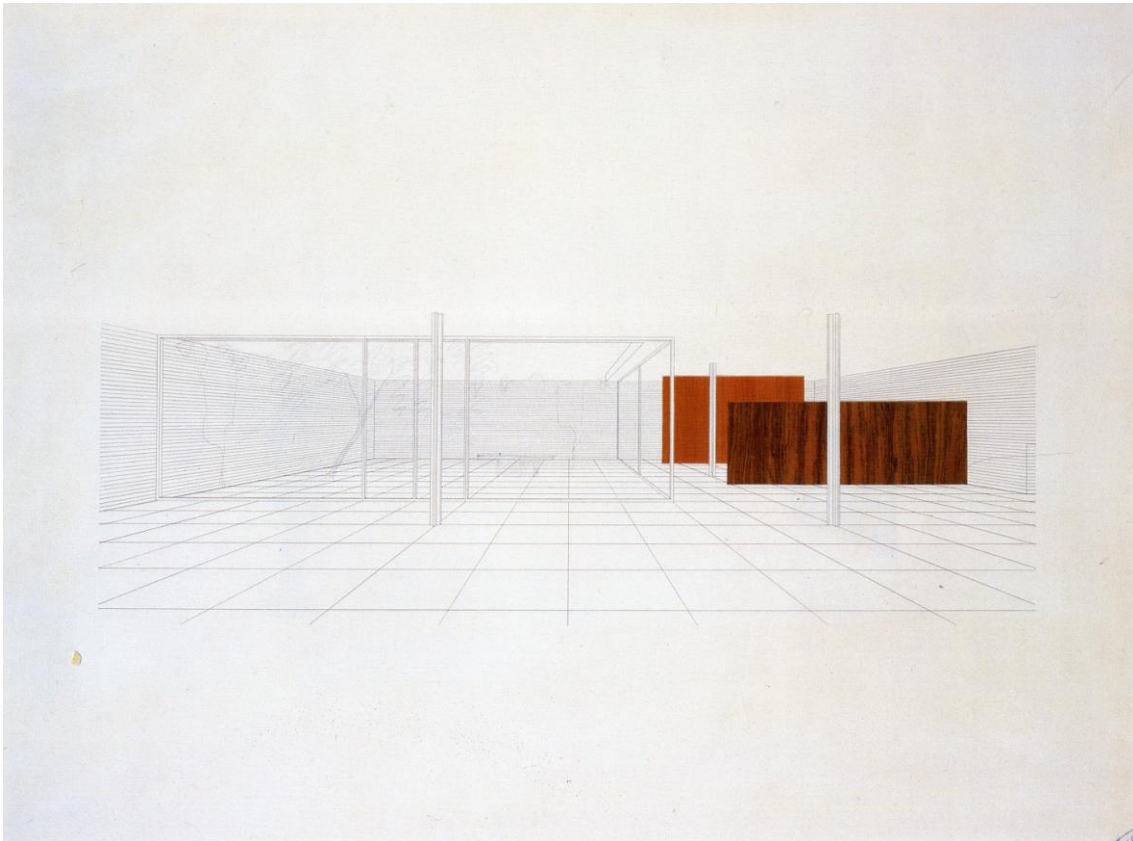


CASA CON 3 PATIOS. MIES VAN DER ROHE. 1934



3 CASAS CON PATIO. MIES VAN DER ROHE. 1938

Las casas patio tienen en este mecanismo su referente, que alcanza su expresión más genérica y estandarizada en la Casa con tres patios de 1934. En este ejemplo, que podemos considerar modélico de la tipología, el perímetro cerrado es un simple rectángulo donde el baldaquino-cubierta se atraviesa entre los cierres largos creando un gran patio delantero y otro posterior de menos tamaño que, a su vez, se divide en dos con la prolongación del brazo de dormitorios. Tanto el brazo de dormitorios como el de la estancia principal se acristalan completamente hacia el jardín, ajustados a la estricta ortodoxia miesiana.



CASA PATIO MIESIANA. ESTANCIAS. MIES VAN DER ROHE.

El segundo ámbito que reconocemos en el prototipo estaría formado por el salón y el comedor, que aparecen articulados por una bambalina, que en la Tugendhat y en el Pabellón de Barcelona sería de ónix, y en esta casa, más modesta, es de madera, aunque cumple la misma función que en ellas.

El doble acristalamiento de la estancia principal, con vistas a dos patios, también lo reconocemos en el prototipo berlinés, aunque en este caso los planos de vidrio estén en posición perpendicular y no paralela, como es característico de las casas patio. Esta doble apertura se convertirá en uno de los temas más recurrentes de los proyectos de esta etapa, aunque no llegará tampoco a construirlo.



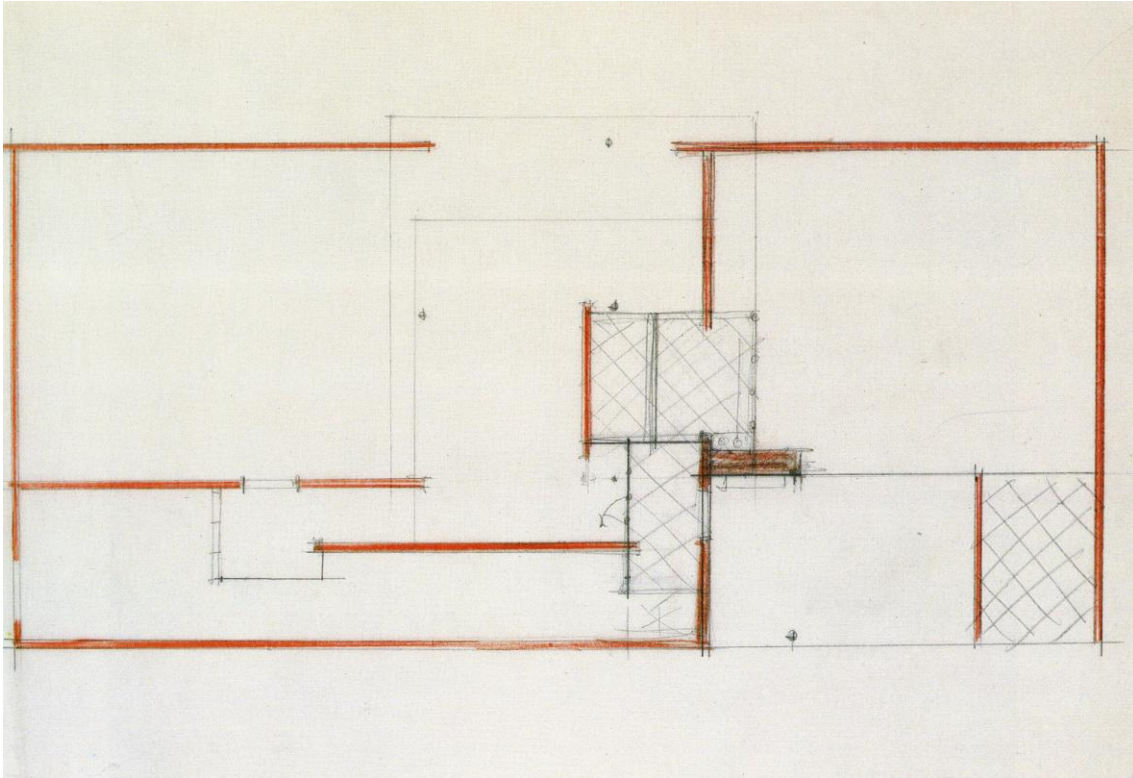
PROTOTIPO DE VIVIENDA PARA UNA PAREJA SIN HIJOS. BERLÍN 1931. ESTANCIA

Este tema de la doble transparencia con una mampara en medio que articula las diferentes funciones estanciales lo lleva Mies hasta sus últimas consecuencias en la Casa Farnsworth donde la vivienda se reduce a la caja acristalada y la mampara asume todas las funciones de servicio.

A estas funciones, las de servicio se dedica el tercer ámbito funcional de la casa y es una pieza esencial, inherente al habitar, y sistemática y prudentemente cerrada. La encontramos con una formulación similar, tanto en el Pabellón de Barcelona, como en la casa Tugendhat. Pero el concepto de empaquetamiento de los servicios ya lo había experimentado Mies antes. Lo pone a prueba en las viviendas de la Colonia Weissenhof, donde se convierte en la clave de la distribución, o mejor dicho, de la no distribución de la planta. El empaquetamiento de cocina y baño con la escalera, en un núcleo fijo, permite la libre compartimentación y modificación del resto de los espacios la vivienda.

En las propuestas de vivienda más reducidas este núcleo configura con la estancia la dualidad elemental que resuelve la distribución. En estos casos, no suele aparecer como un satélite expulsado a la periferia, sino que generalmente ocupa una posición centralizada y articuladora de las diferentes funciones, con un papel similar al que cumple el baño de nuestro prototipo, que separa los dormitorios y presenta una curiosa y quizá irónica forma de inodoro.

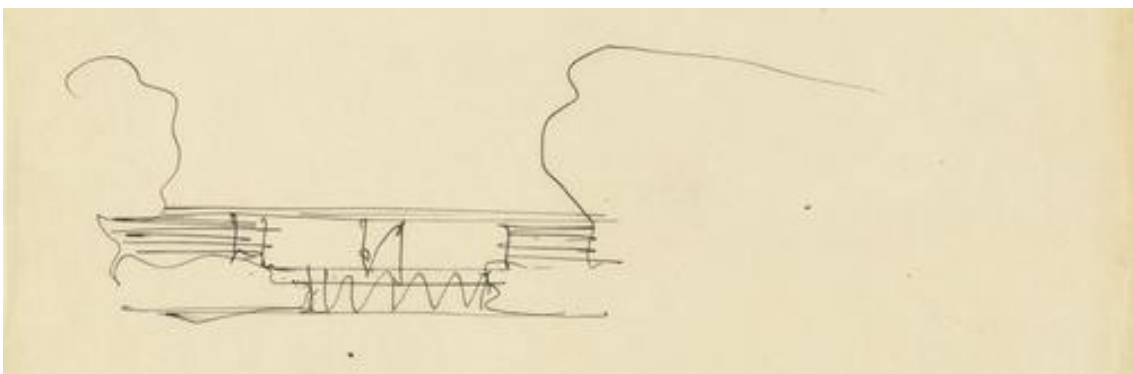
El proyecto de la Casa Ulrich Lange en Krefeld de 1935, del que se conservan múltiples variantes, pero que nunca se llegó a construir, es un ejemplo de manipulación de este núcleo de servicio en su papel de organizador de la planta.



CASA ULRICH LANGE, KREFELD. 1935. BOCETO

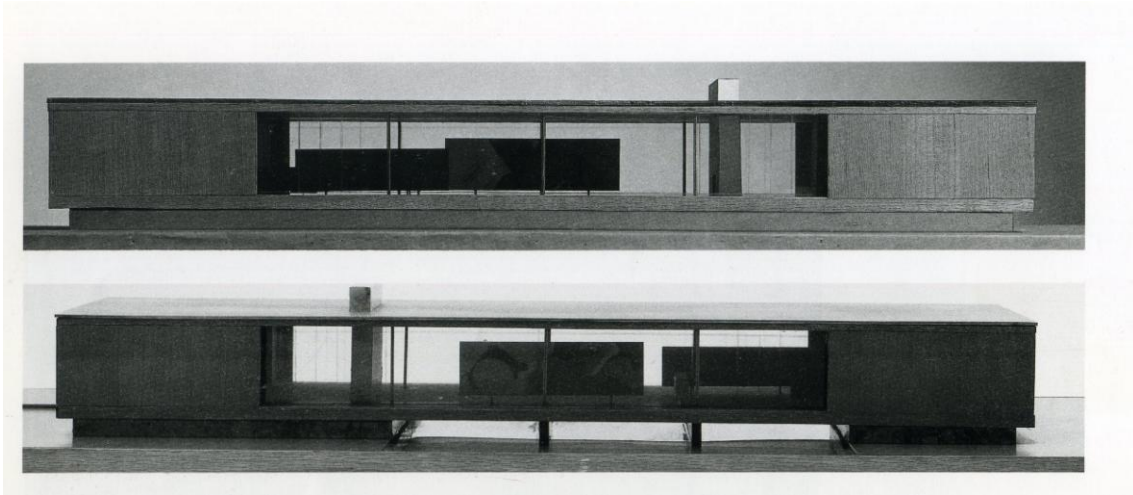
Pero donde alcanza una autonomía formal y compositiva definitiva es de nuevo en la Casa Farnsworth (1946-1951) o en las plantas de rascacielos como el Seagram (1954-1958), auténticos paradigmas de este mecanismo que Mies aprende de F. LL. Wright y que el maestro americano ha tomado seguramente de la casa de troncos madera en cuyo centro se construía la chimenea de piedra, el hogar semperiano.

Por otro lado, si analizamos individualmente el comedor del prototipo berlinés, descubrimos que juega, con este núcleo de cocina y servicio, un doble papel. Podemos considerarlo independiente de él y formando parte del salón, de modo que, con su propio patio, configura un juego espacial idéntico a la estancia principal del Pabellón de Barcelona. O, considerar, apoyándonos en el cerramiento del propio comedor hacia el exterior, que forma, con el paquete de servicio, un cuerpo único cerrado hacia el frente de la fachada. La lectura del conjunto de la casa, en este caso, permitiría leer el salón como una transparencia entre dos masas cerradas, como un visor.



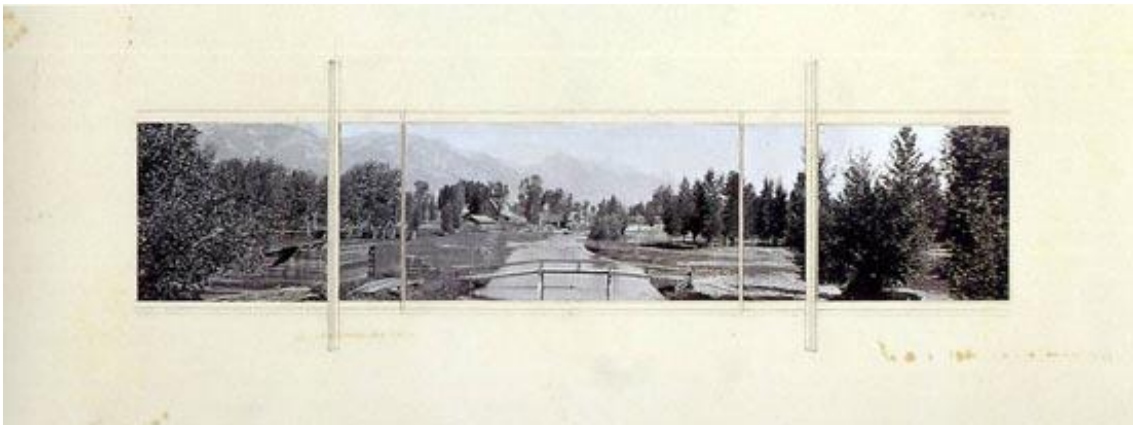
CASA RESOR. CROQUIS. MIES VAN DER ROHE. 1939-1939

Este esquema cerrado-abierto-cerrado es del que partiría Mies para iniciar el proyecto del Pabellón, pero también lo encontraremos ya madurado en los dos proyectos para la Casa Resor de 1937-1939. Especialmente en el segundo, donde no se cuenta con las preexistencias del basamento de piedra, asumidas en la primera versión, y el proyecto alcanza unas cotas de sencillez y esencialidad que nos anuncian una nueva etapa en la arquitectura de Mies.



CASA RESOR. JACKSON HOLE, WYOMIN. ALZADOS. MIES VAN DER ROHE. 1937-1939

Tampoco esta audaz casa puente-casa visor, cuya matriz schinkeliana reconocemos en el prototipo de Berlín, se llegó a construir enmarcando las montañas de Jackson Hole en Wyoming, ni albergando la obra de Paul Klee. Su forma de puente y el crítico momento en que se proyecta, coincidiendo con la precipitada huída de Mies a América, también son una metáfora del cambio que se produce en su vida, en su obra y en su lenguaje. Él ya no hablará alemán sino inglés, y su obra abandonará radicalmente el lenguaje recién descubierto, por otro también menos europeo y más universal.



CASA RESOR. FOTOMONTAJE CON LAS MONTAÑAS



CASA RESOR. FOTOMONTAJE CON EL CUADRO DE PAUL KLEE

Pero este es otro capítulo. El que ahora finaliza, lo hace con la vieja paradoja, común a todos los impulsos revolucionarios, como el que acomete *el solitario buscador de la verdad*, y que constata que el lento y esforzado camino que Mies recorre para alcanzar su no lenguaje y destruir la forma, iniciado bajo la proclama

toda especulación estética

Rechazamos

toda doctrina

y todo formalismo

le lleva, una decena de años después y como no podía ser de otra manera, a la creación de otro lenguaje, de otro estilo, de otro dogmatismo tan estricto y tan formalista como el que se ha empeñado con tenacidad obsesiva, en destruir.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La conclusión de esta tesis es triste y desesperada: los intentos de objetivizar el lenguaje de la arquitectura, de racionalizarlo en base a su expresión constructiva, generan finalmente un nuevo lenguaje, tan irracional y subjetivo como el que intenta sustituir.

La demostración de esta conclusión se hace por partida doble. Primero siguiendo la tortuosa y entrelazada estela de los principales protagonistas del convulso siglo de las luces; y después, argumentada como epílogo reincidente, en la fase europea, vanguardista y heroica de la obra de Mies van der Rohe.

En ambas situaciones, el punto de partida, es la oposición a los lenguajes heredados cuya despiadada crítica, realizada desde la razón y teniendo como el telón de fondo la comparación con la lógica de la propia naturaleza, provoca su deslegitimación y desprestigio, lo que justifica y fuerza su sustitución.

En este proceso inicial de crítica al presente, existe además un segundo ingrediente: siempre se apela al pasado, a los principios, a los orígenes. En los momentos de crisis la respetabilidad de la historia se convierte en valor en alza y en arma arrojada contra la fragilidad del momento que, contrapuesta a los logros del pasado, no resiste la comparación.

Las diversas respuestas a la crisis del sistema clasicista tendrán, por tanto, dos líneas de actuación, en cierta manera opuestas. Por un lado identificamos la añoranza del orden perdido que se intentará restablecer a través de la mirada al pasado. Y por otro, la pretensión de sustituir el agotado modelo clásico por un nuevo sistema basado en la razón, la lógica y la consiguiente subordinación del lenguaje al rigor de la objetividad; o de la verdad, como sentenciaría finalmente Mies:

“La belleza es el resplandor de la verdad”.

En realidad estas dos caras del problema no se pueden analizar por separado, puesto que las diferentes posturas que adoptan nuestros arquitectos de referencia están trufadas de argumentos en las dos direcciones, lo que complica su identificación.

Puede servir de ejemplo ilustrativo de esta dualidad la actitud de Boullée, que apuesta por un sistema de belleza universal basado en el lenguaje de los órdenes, prolongando el uso del vocabulario de la tradición, al mismo tiempo que investiga las posibilidades de desaparición de los muros que delimitan el espacio, desarrollando la ambigüedad en las relaciones entre exterior e interior, tema que será una de las bases programáticas de la modernidad.

Será Mies quien, cien años más tarde, lleve sus pioneras intuiciones espaciales hasta el final, haciendo desaparecer realmente el cerramiento y por tanto diluyendo los límites reales del espacio. Boullée sólo puede, por ahora, sugerirlo e intentar engañarnos con sus audaces ilusionismos gráficos. La rudimentaria tecnología con la que se maneja, basada en el muro de carga y la columna, como soportes, y la bóveda como cubrición, le impiden alcanzar por el momento la verdadera desmaterialización física de los cerramientos.

Otro ejemplo significativo de esta dualidad al que, sin exagerar, podríamos calificar de esquizofrénico, es el de Piranesi, que se debate a lo largo de toda su producción teórica, gráfica y también la escasamente construida, entre el uso de la antigüedad como cajón de sastre de los viejos ropajes y el descubrimiento de la potencia expresiva de la desnudez de la construcción. O dicho con otras palabras, que practica y defiende el eclecticismo historicista más delirante en sus propuestas, al mismo tiempo nos desvela, a través de su incisiva mirada sobre los restos de los monumentos de la antigüedad, la fuerza expresiva de la condición tectónica de la arquitectura. Tafuri nos describe de forma clarividente esta doble cara de Piranesi en el túmulo de la Iglesia de los Caballeros de Malta¹ donde la esfera sobre la que levita el santo en el centro del altar presenta la cara posterior completamente desnuda mientras que en la cara anterior se despliega todo el complejo programa iconográfico.

En Mies, esta dualidad, esta contradicción entre la tentación vertiginosa del pasado y la necesidad imperiosa del futuro, también está presente y es legible en sus escasos pero sintéticos escritos, como también a lo largo de su obra. En este sentido, constatamos cómo a la rotunda negación del orden que supone la actitud neoplasticista de su etapa europea, se opone el radical reduccionismo suprematista de la etapa americana que, sorprendentemente, parece seguir al pie de la letra los principios expresados por Boullée en su *“Essai”*, publicado casualmente en 1953.

Desde esta posición siempre ambigua entre las ansias de renovación y las seguridades del pasado, en que se debate esta búsqueda de alternativas, los resultados obtenidos por los arquitectos ilustrados, de una parte, y por el *“solitario buscador de la verdad”* por otra, aunque corren paralelos, no alcanzan una meta similar. En el siglo XVIII las respuestas son variopintas y todavía limitadas por el escaso desarrollo tecnológico de la construcción, lo que impide a las nuevas propuestas desembarazarse completamente del lenguaje clásico. Sin embargo permiten desvelar los primeros síntomas, las intuiciones pioneras de la que será la definitiva respuesta que Mies desarrollará ya en el siglo XX: el lenguaje de la modernidad.

Lenguaje que, cuando supera la fase radical, panfletaria y dibujística, y consiga plasmarse en obras construidas, habrá cristalizado ya como un nuevo sistema cerrado de signos fijos, como un nuevo estilo, tan subjetivo e irracional como el que atacara inicialmente. La historia vuelve a su punto de partida, atrapada de nuevo por la imposibilidad de romper el círculo vicioso implícito en cada vanguardia: Saturno devora permanentemente a sus hijos.

Enfocada desde este pesimista punto de vista, la historia de la arquitectura no es más que una parte de la historia general y como tal, se rige también por el terco movimiento pendular, o lo que es lo mismo, por la obsesiva ley del eterno retorno. Cada vuelta a los orígenes tiene sin embargo su propia especificidad, los *“neos”* nunca son idénticos a los movimientos originales, pero constituyen el mecanismo fácil y recurrente para salir de las grades crisis. El retorno a los orígenes, a las fuentes, a los principios fundamentales y en último término al orden, cierra y sella cada periodo que se pretende renovador y rupturista.

¹ Ninguna obra de Piranesi como el altar de la iglesia de los Caballeros de Malta consigue hacer tan violentamente explícita la esencia última de su investigación. Lo que las dos caras, a la vez, del altar de San basilio hacen brutalmente evidente es el descubrimiento del principio de la contradicción.

TAFURI, Manfredo. *“La esfera y el laberinto”*. Capítulo 1. *“El arquitecto loco”*: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje. Pag. 61

No obstante, la catarsis de los modelos, el desprestigio de las referencias, la negación de las reglas y la potenciación del individualismo, deben generar la suficiente sensación de caos y de desorden como para que, desde el propio sistema, se pida a gritos recuperar el orden perdido.

El paralelismo que las dos crisis que describe esta tesis, la colectiva de los arquitectos del siglo XVIII y la individual, que sufre prácticamente en solitario Mies en los primeros treinta años del siglo XX, tienen su correlato en dos momentos históricos también críticos, la revolución del pensamiento ilustrado cuyo corolario y clímax político podemos situar en la Francia de la toma de la Bastilla en julio de 1789²; y la eclosión de las vanguardias de entreguerras que culmina con el ascenso del nazismo y la consecuente guerra mundial. Los dos periodos se caracterizan por constituir un sonoro despertar de las conciencias, un ejercicio de libertad sin precedentes y un avance del pensamiento y de su expresión social, política, artística y vital claramente diferenciado, al que sigue inevitablemente una reacción sobredimensionada y violenta que corta en seco el “*tiempo de cerezas*”³ y retoma el hilo de la historia con la pretensión de devolverlo a su ya inexistente punto de partida.

En este camino doble, separado en el tiempo por casi dos siglos de distancia, hay otro paralelismo especialmente significativo y quizá particularmente destacable, es el papel que juegan las arquitecturas dibujadas en ambos procesos. Realmente casi toda esta historia se escribe desde los dibujos y desde los grabados, que alcanzan el grado de reflexión y de osadía proyectual que las arquitecturas reales no consiguen casi nunca.

Influye en este desarrollo gráfico de las visiones más audaces, el retraso que la tecnología constructiva presenta sobre ellas y el inmovilismo de los mecenas, tradicionalmente conservadores. Ni el “*Cenotafio a Newton*” de Boullée ni el “*Rascacielos de Vidrio*” de Mies se hubieran podido construir en las fechas en que sus autores los sueñan y los dibujan; sin embargo, ambos se convierten en verdaderos panfletos que prefiguran los ideales más puros e incontaminados de cada uno de los periodos que representan. Tampoco responden a encargos concretos de clientes privados o de la propia administración del estado. Son creaciones libres que además alimentan la duda de si el verdadero arquitecto debe construir o puede simplemente soñar sobre el papel.

Esta duda no es baladí y no sólo se plantea en el siglo XVIII argumentada por arquitectos como J. L. Le Geay o ratificada por las ambiguas, contrapuestas y paradójicas posiciones de Boullée y de Piranesi al respecto. El primero reclama en el inicio de su tratado: “*Ed io anche sno pittore*” y recomienda a sus alumnos que antes de ser arquitectos aprendan el noble arte de la pintura; y el segundo, por el contrario, se proclama en todas sus publicaciones como “*venetus architectus*” habiendo dedicado toda su vida al grabado.

Del mismo modo, en pleno siglo XX, las vanguardias recurrirán a la pintura y al dibujo como herramientas para expresar sus convicciones más radicales y sus propuestas más

² STAROBINSKI, Jean. “1789, los emblemas de la razón”. Traducido por José Luis Checa Cremades. Ed. Taurus. Madrid 1988

³ Título de una de las canciones revolucionarias más hermosas de la historia de la clase obrera. Escrita por Renard y Climet en 1866. Jean-Battiste Climent dedicaría la canción a una enfermera asesinada por la policía el último día de la Comuna de París.

audaces. En este sentido es paradigmático el caso del Neoplasticismo, en el que milita Mies en los arranques de su trayectoria profesional, que apenas llega a construir una casa y a decorar un café, y sin embargo existe una ingente producción gráfica y pictórica a través de la cual podemos seguir su ideario y verificar sus planteamientos.

Eso sí, tanto Boullée como Ledoux, y por supuesto Mies, mientras dibujan, están construyendo residencias burguesas sorprendentemente ajenas a la revolución que se fragua en sus escritos y en sus dibujos. Esta parte de su producción, como es lógico, no es la que interesa a nuestro argumento.

Repito, la conclusión de este proceso, que reconocemos una y otra vez a lo largo de la historia, es triste y descorazonadora, sin embargo también es cierto que cada vuelta a los orígenes no supone exactamente desandar el camino y despremiar todo lo conseguido, sino repensar las verdades en las que fundamos nuestro conocimiento y depurarlas para que respondan a los nuevos retos. El neoclasicismo⁴, por ejemplo, por mucho que utilice en arquitectura la formas de la Grecia clásica y retome para la escultura la imitación del cuerpo humano como modelo más excelso, no nos arrastra en el tiempo a al etapa de Pericles sino que persigue el establecimiento de un nuevo código de valores cuya rectitud de principios, elevación de miras y claridad de ideales, morales claro, propiciarán la eclosión de las radicales y visionarias vanguardias del siglo siguiente.

Del mismo modo que la vuelta a un determinado clasicismo que detectamos en la etapa americana de Mies, o en obras de P. R. Picasso y de I. Stravinski, por poner también ejemplos ajenos a la arquitectura, no suponen un retorno al pasado en sentido literal, sino una reacción a los excesos formales y una búsqueda, otra vez, de las verdades absolutas que, tal como añoramos erróneamente en cada recapitulación, encerraría el arte.

El “*Seagram Building*” de New York construido por Mies entre 1954 y 1958 o la “*Bibliothèque Nationale de France*” levantada por Dominique Perrault en París con motivo del segundo aniversario de la revolución francesa, presentan una concepción que respondería perfectamente a los postulados teóricos de Boullée siendo incluso, sobre todo en el caso de la biblioteca, hasta “*parlante*” en el sentido ilustrado del término. Pero, aún retomando geometrías, formas, contenidos y referencias de la historia, y pudiendo adjetivarse con idénticos conceptos que las arquitecturas visionarias del siglo XVIII, son inequívocamente actuales.

Esta tesis ha tratado de poner en evidencia este “*Complejo de Penélope*” que caracteriza a la historia de la arquitectura desarrollándolo a través de dos ejemplos especialmente significativos y esencialmente diferentes, de modo que la doble verificación permita generalizar los resultados.

El hilo conductor que sigue, a través de los laberintos paralelos y sorprendentemente similares creados por la ilustración dieciochesca y por las vanguardias del Veinte, es el de la búsqueda de una alternativa a los lenguajes heredados extraída y basada en la propia realidad construida de la arquitectura, en su objetividad, en su lógica y en último término en su razón.

⁴ HONOUR, Hugh. “*Neoclasicismo*”. Traducido por Justo G. Beramendi. Ed. Xarait. Madrid, 1982.

Y el objetivo perseguido desvelar, por un lado, los primeros indicios de este proceso en el periodo iluminista y constatar la dificultad para expresarse, para materializarse en las obras, debido al escaso avance tecnológico que impide a la arquitectura desembarazarse del muro portante y de los materiales tradicionales, casi inseparables del propio lenguaje clásico. Y por otro, demostrar que sólo cuando esta capacidad tecnológica se desarrolla y el muro se libera de su papel portante y por tanto es viable su desaparición, cuando la estructura puede reducirse a un sencillo esqueleto; y finalmente, cuando la cubrición puede ser realmente el plano puro con el que soñaron los arquitectos más visionarios en el siglo de las luces, el lenguaje consigue ser, por fin, hijo legítimo de la construcción.

El corolario de esta tesis demuestra también, que este nuevo lenguaje, cuando madura y acepta plenamente su esencia tectónica, es decir, su condición dual, y asume que razón y emoción son dos componente inseparables en todo hecho arquitectónico, ya es un nuevo lenguaje, un nuevo estilo, tan similar en su configuración, tan estricto en sus reglas y tan intolerante con sus incumplimientos como lo fueron los sistemas compositivos que con ciega vocación mesiánica se propone sustituir.

Pero esto es el final, y antes de llegar a él conviene recapitular para identificar los hitos más importantes del proceso cuyo punto de partida consiste en desacreditar el sistema heredado, “matar al padre”.

EL CLASICISMO PIERDE LA GRACIA DE DIOS

La necesidad de “matar al padre” que todo adolescente manifiesta, consciente o inconscientemente a partir de la pubertad, nace en paralelo a su propia madurez, a su capacidad para analizar la realidad de forma personal y a su creciente autonomía para tomar decisiones. El arte dieciochesco, y en particular la arquitectura, pasa por ese mismo periodo vital y comparte con la etapa adolescente del desarrollo humano esa misma necesidad de renovación y cambio. La crisálida del clasicismo se convierte en una coraza rígida y estrecha que ya no permite el crecimiento y desarrollo de las nuevas ideas y de las nuevas actitudes que quieren romper el cascarón que las constriñe, volar libres y desplegar una nueva e infinita gama de colores y matices en sus alas.

Desacreditar y deslegitimar al clasicismo será por tanto el primer paso para su inevitable destrucción como sistema hegemónico e incuestionable. La duda se siembra a mediados del siglo XVII, pero el proceso de desacralización y de búsqueda de alternativas se realizará a lo largo de todo el siglo XVIII, pero con la peculiaridad de que la puesta en crisis del sistema compositivo no se realiza en paralelo a la sustitución del lenguaje, cuyo vocabulario permanecerá en uso todavía dos siglos más, hasta bien entrado el siglo XX.

El sistema sin embargo, perderá muy pronto la piedra angular que lo sostiene: la unidad del conjunto y la subordinación de las partes al todo, es decir, el orden (*taxis* en la terminología aristotélica). La articulación de los diferentes componentes, que afecta a las trazas, a las volumetrías, a las fachadas y por supuestos a la decoración, en la que se apoya todo el armazón compositivo y que actúa como ligante de las partes y organizadora del reparto de los papeles, se quiebra.

La estructuración tripartita, tan cara a la filosofía clásica y renovada eficazmente por el Neoplatonismo, se pone en duda como modelo compositivo único y verdadero que emana de la propia esencia de la naturaleza⁵ y es sustituido por la geometría como nueva expresión racional de esa misma naturaleza. A partir de este momento, Newton explicará la naturaleza de manera más convincente que Aristóteles.

En paralelo a esta sustitución de la filosofía por la ciencia y de las verdades absolutas heredadas, por las lecturas individuales, subjetivas y personales que propicia el empirismo y su variante más hedonista, el sensualismo, se produce otro hecho especialmente relevante para la comprensión de la deslegitimación del sistema clasicista: la aparición de la mirada de “*el otro*”, del espectador. La conciencia individual sobre la realidad que promueve el empirismo rompe el vínculo entre el artista y la obra e introduce en medio al espectador, cuya mirada, siempre diferente, siempre subjetiva, desmonta definitivamente otra de las bases fundamentales del sistema: la universalidad. El camino de la interpretación, del individualismo, de la subjetividad y en último término, del pintoresquismo como respuesta a la diversidad de las miradas, estará finalmente abierto.

Desde este momento, el clasicismo ha perdido definitivamente “*la gracia de Dios*” y se impone la búsqueda de una alternativa acorde con los nuevos principios filosóficos y científicos amparados en la razón y guiados por las sensaciones, por la percepción individual y personalizada de la naturaleza, que se postula como única vía de conocimiento y de interpretación de la realidad.

Ya hemos adelantado que la respuesta a este problema presenta dos caminos entrelazados cuyo fin es el mismo: la búsqueda de la razón última de la arquitectura. Un camino, ira hacia el pasado buscando los orígenes y por tanto el punto de partida histórico, incontaminado y puro; y el otro indagará en el propio proceso de generación de la realidad construida y propone su simplificación a la búsqueda de su esencia irreductible. Veamos el resultado de cada uno de ellos.

LA BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES

En su versión más prosaica, se trataría de encontrar el lenguaje primitivo, el puro, el incontaminado, del que emanan todos los demás. Todos los estilos históricos son analizados y diseccionados con las nuevas herramientas de la historia y de la arqueología y son justificados desde la recién nacida teoría estética. Y al mismo tiempo, todos ellos son manipulados y utilizados desde el punto de vista partidista, de modo que en la defensa, a veces encarnizada, de las diferentes opciones estilísticas, se mezclan inevitablemente las razones históricas, estéticas y de ajuste a los requerimientos de la lógica y de la razón; y por supuesto la componente política e ideológica, que termina por desvirtuar la pretendida objetividad inicial de los razonamientos.

⁵ El “*todo*”, según Aristóteles, es “*tripartito*”: tiene “*un principio, un intermedio y un final*”. Tiene también “*una disposición ordenada de las partes*”. Estos dos imperativos generales constituyen lo que se denomina *taxis*. Las “*figuras rítmicas*”, “*la armonía y el ritmo*”, los “*metros*”, considerados como “*moléculas del ritmo*” y “*la magnitud y el orden*”, son también nociones que caen bajo la idea de *taxis* de acuerdo con Aristóteles. La *taxis* es lo que marca la discontinuidad entre el objeto artístico y el entorno. La fórmula tripartita subraya la frontera entre la obra y el mundo, y lo mismo hacen el ritmo, la armonía y el metro, la extraordinariamente rigurosa organización interna y la interrelación de las partes constituyentes de la obra.

TZONIS, Alexander, LEFAIVRE, Liane y BILODEAU, Denis. “*El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*”

La arquitectura griega pretenderá representar los ideales más puros e incontaminados, teñidos de una no escondida pretensión moralizante, y a su vez concitará las aspiraciones libertarias en contra de los poderes absolutos.

El pasado romano se esgrimirá como el cénit del clasicismo y se asociará al imperio y al dominio del César, mientras que su variante etrusca, profundizará en los orígenes de los orígenes y pondrá en valor el periodo épico de los reyes previos a la república.

El gótico será alabado por su racionalidad estructural y su capacidad para generar espacios emotivos, pero será también utilizado como arma política de puesta en valor de los incipientes nacionalismos.

El estilo egipcio representa la garantía de la intemporalidad, de la solidez, pero también la cara más frívola de la moda decorativa, en la que competirá con las chinerías y los gustos orientalistas, que serán la espita por donde los gustos personales, la subjetividad y el eclecticismo terminarán por deslegitimar definitivamente al clasicismo dominante.

El resultado final de este proceso de búsqueda a través de los estilos es la apertura de la “Caja de Pandora de la Historia” que tendrá como consecuencia inevitable la promiscua mezcla entre ellos y la generalización del eclecticismo, que asestará un nuevo y definitivo golpe a la concepción unitaria de la arquitectura, demoliendo otro de los grandes pilares del sistema.

Como vemos, la indagación histórica a la búsqueda de los orígenes no sólo no resuelve el problema sino que lo empeora al devaluar el papel de los estilos y convertirlos en máscaras intercambiables y miscibles al gusto del arquitecto, del cliente o del pretendido “*carácter*” del edificio. Concepto éste, que rige durante todo el siglo XIX como dique de contención de la amenaza de la negación absoluta de la forma como representación del estilo, cuyos pioneros rasgos identificativos ya se perfilan en las últimas propuestas de Boullée y sobre todo de Ledoux, y que se impondrá definitivamente con el advenimiento de la modernidad.

En resumen, el camino de búsqueda a través de la historia de los argumentos para salvaguardar y resignificar el sistema clasicista, no sólo no consigue sus objetivos, sino que, por el contrario, pone en flagrante evidencia la justificación misma de su arbitrariedad y su carácter de convención, proclamada desde el siglo anterior. Y aunque el inicial y voluntarioso historicismo alcanza, especialmente con su variante neoclásica, un fugaz espejismo de recuperación del orden perdido de la mano de teóricos como J. J. Winckelmann, la proliferación de estilos que da origen al pintoresquismo y la inevitable mezcla entre ellos, acaba con el sueño de la existencia del estilo primigenio.

El idílico sueño roto se convertirá en pesadilla a través de la despiadada y sarcástica crítica de autores como Lequeu que no dudarán en llevar hasta el esperpento la condición arbitraria de las formas.

Esta deslegitimación de los estilos históricos, de todos ellos, no impedirá sin embargo, su uso indiscriminado a lo largo de todo el siglo XIX, ante la imposibilidad manifiesta de sustituir su vocabulario. E. Viollet-le-Duc, G. Semper o H. P. Berlage justifican sobradamente esta impotencia, de la que ellos mismos son conscientes, evidenciada en la contradicción entre las vanguardistas teorías que proclaman y las arcaicas obras que construyen. Sólo la revolución tecnológica que propicia la aparición de los nuevos materiales permitirá acabar con esta contradicción, pero ya en el siglo siguiente.

LA BÚSQUEDA DE LAS ESENCIAS

Veamos ahora el resultado del camino alternativo, el que pretende despojar a la arquitectura de todo aquello que no sea esencial, de buscar la pureza por la simplificación y por la elementalidad de las formas. El final de este camino significa eliminar de la arquitectura todo aquello que no tenga un sentido, es decir todo aquello que sea añadido o ajeno a la esencia misma del hecho arquitectónico, en último término, a su materialidad construida, entendida ésta como el esencial e inexpugnable reducto de la forma. Este final, que Mies alcanzará definitivamente, ya bien entrado el siglo XX, será sin embargo intuido por los arquitectos más lúcidos del periodo ilustrado como Piranesi o Ledoux, mientras que para el resto, el proceso de simplificación no generará más que otro tipo de lenguaje, a añadir y contraponer a los caídos en desgracia.

Desde esta visión del final del camino recorrido se entenderán mejor los pasos que lo jalonan, Veamos los más significativos.

LA GEOMETRÍA COMO REFUGIO

El primer paso de este proceso de simplificación será la esencialización formal a través del purismo geométrico que se aplica a todos los elementos compositivos: a la volumetría, a la planta, a las fachadas y hasta a los elementos decorativos. Argumentada como la traducción racional de la propia naturaleza, defendida desde razones purovisibilistas y sensitivas o justificada desde posturas estrictamente científicas, la realidad es que este generalizado proceso de simplificación formal respondería, en último término al hartazgo de los excesos del barroco y por tanto al cambio de rumbo que periódicamente impone el implacable péndulo de la historia.

Será Boullée quien lleve el proceso de simplificación volumétrica hasta el límite más extremo. Lo radicalizará hasta el punto de hacer imposible la propia arquitectura y de alcanzar con él tal grado de idealismo que sólo sea válida sobre el papel. Desde este idealismo utópico y visionario que nace de la voluntad expresa de hacer "*poesía*" con la arquitectura, y que se propone como objetivo que sus obras alcancen la condición de "*sublimes*", Boullée llega a extremos de nihilismo arquitectónico en sus propuestas dibujadas que sólo la modernidad ha sido capaz de igualar. El proceso de simplificación volumétrica terminará, sin embargo, finamente reducido al simple uso de las figuras geométricas elementales: el cubo, el cilindro la pirámide y por supuesto, la más perfecta de todas ellas, la esfera.

Todos los arquitectos del XVIII serán sensibles a esta moda y todos recurrirán a los volúmenes elementales prismáticos básicos y a la macla simple entre ellos. También coquetearán con proyectos cilíndricos, piramidales e incluso esféricos, pero estas propuestas tampoco pasarán, en general, del papel.

Sin embargo, frente a este uso generalizado y a la moda, que simplificando podemos definir como una reducción del número de aristas respecto a los proyectos barrocos, tanto Boullée como finalmente Mies, irán más lejos y convertirán la volumetría elemental en el punto de llegada de su arquitectura, ratificando, como ya lo hiciera la antigüedad desde Platón, la confianza ciega en la geometría como el nuevo orden, una vez más irreductible e incuestionable.

La actitud de Ledoux será por el contrario mucho menos dogmática y más acomodaticia. En su afán de mantener el sistema clasicista, incluido su vocabulario basado en los órdenes, negociará un ajuste del lenguaje vitruviano a través de la geometría, que quiere responder aunque tímidamente a razones constructivas. El obligado uso de la piedra en este empeño le impedirá ir más allá de la simple geometrización de las formas clásicas en esta precaria, pero pionera intuición. Será de nuevo Mies quien desarrollará esta relectura del lenguaje clásico en clave constructiva hasta sus últimas consecuencias cuando retome el vocabulario de los órdenes transcrito en perfilería industrial.

El nuevo vocabulario inventado por Ledoux para las Salinas de Chaux no pasará de ser un estilismo más y sus órdenes y paramentos geoméricamente almohadillados, utilizados con profusión en las “*Barrières*” de París, serán arrollados por la tormenta revolucionaria al asociarlos al odiado sistema fiscal del antiguo régimen. Sin embargo, no ocurrirá lo mismo con la máquina de proyectar, con el “*juego de construcción*” que desarrolla para construirlas, donde el esquematismo geométrico de las plantas y la simplicidad y precisión de las volumetrías serán la base del sistema compositivo utilizado a lo largo de todo el siglo XIX.

La configuración de este sistema compositivo, caracterizado por la autonomía de la forma respecto del contenido, es decir, por la separación entre la apariencia y la esencia, justificará y por tanto facilitará el paso siguiente del proceso de esencialización: la duda sobre la necesidad de mantener la forma como representación.

Esta duda asalta tanto a Boullée como a Ledoux, y ambos juegan con su eliminación, con la desaparición del lenguaje, con la desnudez completa en su arquitectura. Si bien, lo hacen desde posiciones y objetivos claramente diferenciados.

Para Boullée la desornamentación de los paramentos, el desnudamiento de la arquitectura es una consecuencia de la sublimación de la forma, de su voluntad de elevarla a las más altas cotas de expresividad. Su arquitectura pierde progresivamente todos los aditamentos hasta quedar reducida a un diálogo tenso entre las columnas y los muros, donde finalmente desaparecen hasta las propias columnas.

Esta concepción reduccionista de la forma está significativamente cercana a los estilos más arcaicos de la antigüedad como el egipcio, pero también, aunque la posible relación es más discutible, con el sistema de pintura china inspirado en la filosofía taoísta, donde el vacío es el eje fundamental de la concepción del universo y donde el “*aliento vital*” que el artista insufla en él, aspira a la plenitud. Vacío y plenitud⁶, pureza e idealismo, se convierten de este modo en las razones últimas de la forma. Este idealismo exacerbado, formalmente astringente, late también por supuesto, en la base de todos los minimalismos modernos que harán de la geometría precisa y de la exquisita desnudez su vocabulario expresivo.

Pero antes que los modernos cultivadores del nihilismo arquitectónico, Mies será el continuador natural de esta línea de entendimiento de la desnudez y simplicidad geométrica de arquitectura como camino de perfección. Su postura en este sentido queda resumida en su famoso mantra “*less is more*”, que llevará hasta sus límites extremos al concebir, y llegar a construir, la primera caja prismática de acero y vidrio, la “*Casa Farnsworth*”. La idílica villa minimalista construida en Plano, Illinois, entre 1946

⁶ CHENG, François. “*Vacío y plenitud*”. Traducción de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Ed. Siruela. Madrid 1993.

y 1951 servirá de modelo y referente a toda su producción americana posterior que se basará en los logros estéticos y constructivos del prototipo.

El planteamiento de Ledoux es, sin embargo, bien diferente. Su contacto directo con los ingenieros hace que su voluntad de simplificación y búsqueda de la desnudez de las formas, esté más inspirada en la economía de medios y en la racionalidad del hecho arquitectónico que en idealismos abstractos. De hecho, la aplica a las instalaciones industriales, a las sencillas viviendas de los operarios, granjeros y artesanos; y a las instituciones de su ciudad rural utópica. Su postura, que tiene más de ética que de estética, estaría en la base del funcionalismo moderno y la podríamos emparentar con los postulados de Adol Loos o posteriormente con la nueva objetividad, "*Neue Sachlichkeit*", que se desarrolla en Alemania entre 1920 y 1933, coincidiendo con la República de Weimar. Sin olvidar que será Le Corbusier, el gran continuador y divulgador internacional de esta tendencia como ya adelantó Kaufmann en su famoso ensayo⁷

ESENCIALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS

El proceso de esencialización y simplificación a la búsqueda de los orígenes, de los principios de la arquitectura, no se limitará a la purificación de los volúmenes y al desnudamiento de las formas, sino que atacará, como consecuencia de de ello, también a la raíz de los elementos compositivos.

La arquitectura clásica, que se pretende sustituir, se estructura mediante elementos compositivos cuya condición formal es ajena genéricamente a su papel en el edificio, dominando su función representacional. La identidad entre forma y significado, o dicho en otras palabras, entre decoración y composición, rige la arquitectura heredada y garantiza su concepción unitaria y heterónoma en términos kaufmannianos. Es por eso que el progresivo desnudamiento de la decoración con la consecuente destrucción de la forma y por tanto de su papel de representación, no es sólo un problema de estilo, sino que ataca a la base misma del sistema.

El proceso de vaciamiento formal y de simplificación de las volumetrías, que en último término supone la desaparición de la estructura tripartita, de los pórticos, de los frontones y de la decoración que liga y subordina las diversas partes al todo, pone en evidencia la existencia independiente de los componentes intrínsecos de la arquitectura. Aparecen de este modo el basamento, los muros de cierre, los soportes autónomos o la cubierta, que de pronto, se identifican como los verdaderamente esenciales.

El mito de la cabaña primitiva y su trasposición en piedra, como justificación de la forma y la decoración del templo clásico, no son más que el intento de restablecer el vínculo entre ambos mundos que la razón ha separado irremediamente.

El resultado de esta escisión es que las formas del clasicismo que no sean capaces de mantener su función, su necesidad, es decir, de trascender su inicial y único papel representacional estarán abocadas a desaparecer.

Boullée es de nuevo el que más claramente nos relata este proceso de reducción y de eliminación de elementos compositivos prescindibles, rastreado sobre todo en su obra

⁷ KAUFMANN, Emil. "*De Ledoux a Le Corbusie. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*". Traducción de Reinal Bertnet. Ed. Gustabvo Gili. Barcelona 1982.

de madurez. Realmente sus proyectos más avanzados se resolverán desde una plataforma sobre la que muros y columnas sostienen las inevitables bóvedas. Los huecos prácticamente desaparecen para convertirse en planos de columnas que sustituyen progresivamente a los muros, e incluso coqueteará con la posibilidad de que éstos, también desaparezcan, aunque sólo lo consiga de forma ilusoria.

En definitiva, se ataca el fundamento mismo del sistema sustituyendo los elementos compositivos vinculados a los órdenes y a su universo figurativo, redibujado una y otra vez en la tartadística clásica, por los componentes básicos de la construcción que garantizan la conformación del espacio: suelos paredes y techos. El lenguaje pasa de este modo a un segundo plano o directamente desaparece como tal, siendo sustituido por la puesta en valor de la realidad física del hecho arquitectónico que constituye su condición estructural y constructiva.

Es interesante en este punto comparar este proceso que descubrimos en la obra de Boullée con el camino, significativamente diferente, que podemos leer en al obra de Ledoux, que aunque aparentemente parece que evoluciona en paralelo, sin embargo, diverge en lo esencial. Ledoux no renuncia al lenguaje clásico, y si lo reduce o lo elimina, como hemos visto, en algunas de sus obras vinculadas a la producción industrial, lo hace por razones de economía y de racionalidad y para ajustarse al sencillo carácter de este tipo de producción arquitectónica.

Su particular revolución está en el intento de adecuar el sistema clásico a los requerimientos de la funcionalidad de los nuevos programas arquitectónicos y a la presión por sistematizar, racionalizar y economizar los procesos constructivos siguiendo las pautas de la recién creada ingeniería. En este sentido, además del proceso de simplificación y geometrización del lenguaje que ya hemos analizado, Ledoux propone pautar el modelo compositivo reduciéndolo a una serie limitada de arquetipos cuya mezcla e intercambio produce la variación necesaria para ajustarse a diferentes situaciones y programas. No sustituye el sistema clásico, lo racionaliza y lo hace práctico con el fin de sistematizar su uso.

A medio plazo su respuesta tendrá más éxito que la de Boullée... pero sólo a medio plazo. Su modelo clasicista de producción protoindustrial basada en matrices geométricas sobre las que se ensambla la mutable carcasa formal, rápidamente se generalizará como sistema compositivo base, mientras que su particular lenguaje sobrio, masivo y ciertamente arcaico, será sustituido por la variopinta y ecléctica oferta de estilos que proliferarán a lo largo de todo el siguiente siglo.

A pesar de que las tesis de Ledoux serán las que se impongan en la práctica, los planteamientos esencialistas de Boullée no se perderán. Serán retomados por Gottfried Semper, quien, unos años después y partiendo desde el mismo objetivo de buscar los orígenes, pero con una óptica científica diferente basada en la antropología, redescubrirá los principios constitutivos esenciales de la arquitectura en los componentes constructivos de las cabañas de la polinesia que se exponían en el *Cristal Palace* que construye J. Paxton en Hyde Park con motivo de la Exposición Universal de Londres de 1851. Para Gottfried Semper los cuatro elementos esenciales serán el basamento, la estructura/tejado, la membrana/cerramiento y el hogar⁸.

⁸ SEMPER, Gottfried. “*Die vier Elemente der Baukunst*” (Cuatro elementos de arquitectura). 1851.

Esta línea de pensamiento no se cerrará aquí, sino que será desarrollada ya en el siglo XX desde otros puntos de vista, por ejemplo desde la relación con el mundo de los organismos. En esta dirección, Siegfried Ebeling teorizará la arquitectura como un espacio con membrana⁹, donde la envolvente exterior, entendida como piel, delimita el espacio interior y se acomoda a las diferentes situaciones del ambiente exterior. Su concepción de la arquitectura, influenciada por la novedosa proliferación de las instalaciones y la búsqueda del confort interior le lleva a considerarla como un órgano técnico que resuelve la relación exterior-interior. Esta concepción en la que se basará toda la arquitectura de pieles técnicas que desarrollará Otto Wagner y que hoy capitaliza nuestra arquitectura más rabiosamente contemporánea, tiene su arranque en la revolución que supone la incorporación del acero y el vidrio a la arquitectura y su pionero en J. Paxton y su “Pabellón de Cristal”.

En estas propuestas organicistas es donde podemos rastrear el origen de la definitiva vuelta de tuerca que Mies dará a la voluntad reduccionista de los elementos compositivos iniciada por Boullée, al definir la arquitectura como “*osamenta y piel*”. Pero esta vinculación con el organicismo evolucionará rápidamente hacia una concepción tectónica que traduciríamos a soporte y envolvente; y que finalmente queda establecida en basamento, soporte y cubierta, ya asumida claramente desde un entendimiento constructivo de la arquitectura.

Tanto Boullée, como G. Semper o finalmente Mies, buscan en este reduccionismo la ansiada objetividad de la arquitectura basada en el hábil juego de sus elementos constitutivos esenciales, de sus principios irrenunciables. Y aspiran al sueño de refundarla sobre ellos.

Otra consecuencia inevitable de este proceso de eliminación de las referencias formales del clasicismo que identificamos en la obra de Boullée, será la desaparición de los mecanismos de configuración de la arquitectura que tradicionalmente se basaban en ellos, como la copia de la antigüedad, la verificación precisa de las proporciones o la mimesis de la naturaleza en los elementos decorativos. En la búsqueda de la condición de “*sublime*” que Boullée perseguirá en su arquitectura, estos mecanismos serán definitivamente sustituidos por otros novedosos, como la manipulación de la escala, el tratamiento de la luz o la imprecisa, pero decisiva, relación entre el espacio interior y el exterior, que finalmente, terminarán caracterizando a la arquitectura de la modernidad.

TECTÓNICA

Mies, heredero del racionalismo violletiano y del “*construir es servir*” de H. P. Berlage, se permite añadir a estos novedosos mecanismos, otro que él considera esencial a la composición arquitectónica y que Boullée despreciaba por considerarlo de rango inferior, la concepción tectónica. La calidad de sus obras se basará, a partir de él, en la cualidad específica de los materiales y en la precisión y lógica de su sistema constructivo y de ensamblaje. La tectónica, que es el concepto que engloba la componente científico-técnica y la sensitiva-emocional del proceso constructivo, se convierte de este modo en la piedra angular de su teoría sobre la arquitectura y por tanto en el nuevo referente que legitimará la arquitectura.

⁹ EBELING, Siegfried. “Der Raum als Membran” (El espacio con membrana). Dessau 1926

Ya lo hemos adelantado en varias ocasiones, el escaso desarrollo tecnológico de la construcción en el siglo XVIII impide a los arquitectos ilustrados abordar la crisis del sistema a través de su esencia constructiva, como se invoca tácitamente desde las críticas de C. Lodoli. Parece que también desde su exigua obra, como pretenden demostrarnos A. Memmo y F. Algarotti, divulgadores de sus teorías arquitectónicas y comentaristas de su única obra conocida el “*Commissariato de Terra Santa*” en el Convento de *San Francesco Della Vigna* de Venecia.

La permanencia de los sistemas constructivos basados en la columna, el muro de carga y los abovedamientos; y su relación casi inmanente con el lenguaje de los órdenes no consiguen que la construcción, y por tanto la condición tectónica de la arquitectura, tenga en este siglo un papel activo, no ya en las obras, sino, ni siquiera en los proyectos dibujados.

No obstante, esta incapacidad que detectamos claramente en Boullée y a la que Ledoux se resiste con sus incipientes intentos de evolución del lenguaje de los órdenes, todavía atrapado por el insalvable limitación que supone el uso de la piedra como material básico de su arquitectura, tiene una válvula de escape a través del concienzudo análisis de la antigüedad que lleva cabo Piranesi. Nos lo contará veladamente en sus grabados, como ya hemos visto en el capítulo correspondiente, donde por primera vez se pone en evidencia la potencia expresiva y la capacidad de emocionarnos que puede llegar a tener la lógica de la construcción.

Pero no sólo debemos a Piranesi esta pionera intuición sino su voluntad de ser la conciencia y el reflejo de casi todos los movimientos presentes en el siglo de las luces, como ya hemos adelantado. Será un incansable polemizador en torno al problema de los orígenes de la arquitectura en la antigüedad, desde una defensa numantina de la arquitectura romana y etrusca, frente a la griega, como las primigenias; y será también un activo combatiente de los rigoristas apostando por la libertad del genio creativo y por el eclecticismo de las formas.

Pero al mismo tiempo certificará, como apunta acertadamente Tafuri¹⁰, la muerte del lenguaje clásico en sus grabados de “*Campo Marzio*” y de las “*Carceri*” y alumbrará, sin ser todavía muy consciente de ello, el nuevo lenguaje basado en la honestidad constructiva y en la concepción tectónica de la arquitectura.

¹⁰*La ambigüedad del “Campo Marzio” ahora se hace evidente; es a la vez un proyecto y una denuncia. Como documentación desencantada sobre la imposibilidad de de una definición unívoca del lenguaje – proyectando esta situación en pasado- suena como una sátira despiadada de la infinita capacidad de la tipología barroca tardía para regenerarse metafóricamente sobre sí misma. (El hecho de que en el Campo Marzio, la alusión a las tipologías barrocas venga filtrada mediante un geometrismo clasicista no engaña a nadie; es solamente un medio para convertir en metahistórica, universal, la polémica emprendida). Como afirmación –a pesar de todo- de un mundo de formas, el Campo Marzio, y precisamente por lo absurdo de su horror vacui, se convierte en exigencia de lenguaje, revelación paradójica de su ausencia.*

Negación y afirmación no consiguen escindir-se. La “dialéctica ingenua” de la ilustración ya está superada.

El gran ausente del Campo Marzio es el lenguaje.

TAFURI, Manfredo. “*La esfera y el Laberinto*”. Capítulo 1. “El arquitecto loco”: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje. Pag. 48

La emoción que consiguen suscitar, a través de sus grabados, las arquitecturas desnudas, las secciones constructivas y los detalles con los que representa la arquitectura del pasado, donde sólo la realidad puramente material está presente, se contraponen eficazmente al miedo al vacío que la desaparición del lenguaje apoyado en la decoración suponía para los arquitectos ilustrados. También para el propio Piranesi, como argumenta su Didascalo en el *“Parere”*. Pero ese miedo, ese *“horror vacui”* que paralizará el desarrollo de las audaces y pioneras intuiciones del arquitecto veneciano, todavía tardará más de un siglo en desaparecer y permitir que la construcción asuma, por fin, su papel protagonista.

Será Mies el encargado de llevar a cabo esta misión que no conseguirán culminar ni G. Semper, ni E. Viollet-le Duc, ni H. P. Berlage, ni P. Behrens, a pesar de que todos ellos la teorizan y la argumentan a lo largo del siglo XIX y de que los nuevos materiales son, en su tiempo, ya una realidad, aunque su uso diste de ser todavía el adecuado a su condición.

El hito que marca la aceptación definitiva por la arquitectura de su condición tectónica, conscientemente asumida y puesta en valor hasta sus últimas consecuencias, será la construcción del Pabellón de Barcelona en 1929. La especial calidad de los materiales empleados y la precisión en el ensamblaje son el paradigma de la construcción objetiva y al mismo tiempo sublime que hubieran deseado para sí los idealistas arquitectos ilustrados.

La metáfora del aristocrático orden clásico, que en torno al siglo XVII reclama su independencia del muro para asumir de nuevo su capacidad portante y reinterpretar una vez más su papel protagonista en la arquitectura, para terminar dos siglos después transformado en un genérico perfil metálico industrial con sección en **H**, resumiría sincréticamente el hilo con el que se teje esta tesis y de paso el marco socio-político en el que se desarrolla.

Y el corolario en clave de moraleja descreída lo pone el propio Mies cuando el ya mítico perfil metálico duplica en el vacío al soporte verdadero de hormigón armado en la envolvente del *“Seagram Building”*.

Adolf Loos hubiera arrugado aún más su ceño, de haberlo visto.

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

- 1 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL PERIODO ILUSTRADO
 - 1.1 CRONOLOGÍA DE TRATADOS Y TEXTOS HISTÓRICOS DE ARQUITECTURA
 - 1.2 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES
 - 1.3 CRONOLOGÍA DE OTROS TEXTOS CIENTÍFICO-FILOSÓFICOS SIGNIFICATIVOS

- 2 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA POR AUTORES
 - 2.1 ETIENNE-LOUIS BOULLÉE

 - 2.2 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI
 - 2.2.1 PUBLICACIONES DE G. B. PIRANESI
 - 2.2.2 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES
 - 2.2.3 BIBLIOGRAFÍA SOBRE G. B. PIRANESI

 - 2.3 CLAUDE NICOLAS LEDOUX

 - 2.4 JEAN JACQUES LEQUEU

 - 2.5 MIES VAN DER ROHE

- 3 BIBLIOGRAFIA GENERICA

1 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL PERIODO ILUSTRADO

1.1 CRONOLOGÍA DE TRATADOS Y TEXTOS HISTÓRICOS DE ARQUITECTURA

El periodo ilustrado es especialmente prolífico en la publicación de textos de arquitectura que tratan de seguir y pautar la alocada carrera que la disciplina. Se recogen a continuación algunos de los hitos más significativos de la fiebre literaria de los arquitectos ilustrados. Sin el ánimo de ser exhaustivo, ya que esta tesis no tiene como objetivo el análisis bibliográfico, el listado que se presenta pretende servir de guía y de referente temporal de aquellos textos referidos directa o indirectamente en el texto.

Su ordenación cronológica facilitará el seguimiento temporal de los principales cambios de modo que permita hacer más comprensible el texto. Este criterio no dificulta la localización rápida de los textos, por tratarse de las obras y los autores de referencia del periodo.

En los tratados y escritos correspondientes a nuestros protagonistas se ha procurado adjuntar el referente traducido al español por ser los textos de los que se han obtenido la mayoría de las referencias.

	VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio	“Los diez libros de arquitectura” Traducido al español por Agustín Blázquez Ed. Iberia. Barcelona 1991
1452	ALBERTI, Leon Battista	“De re aedificatoria” Traducción de Francisco Lozano, alarife de Madrid Ed. Gráficas Summa. 1582
1526	SAGREDO, Diego de	“Medidas del romano” Toledo 1526 Ed. Antonio Pareja. Toledo 2000
1537	SERLIO, Sebastiano	“Los cinco libros de arquitectura” Edición española de Juan de Ayala de 1552
1562	VIGNOLA, Jacopo Barozzi da	“Regola delli cinque ordini d’architettura” Roma 1562
1567	L’ORME, Philibert de	“L’architecture. Premier livre: De bien bâtir” París 1567
1570	PALLADIO, Andrea	“I quattro libri dell’architettura” Venecia 1570
1615	SCAMOZZI, Vincenzo	“L’idea de l’architettura universale” Venecia 1615

- 1650 FRÉART de CHAMBRAY, Rolan *“Parallèle de l’architecture antique et de la moderne”*
París 1650
- 1673 PERRAULT, Claude *“Les dix livres d’architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en français”*
París 1673
- 1674 BOILEAU, Nicolas *“Traité du sublime”*
París 1674
- 1679 OUVRAND, René *Architecture harmonique, ou application de la doctrine des proportions de la musique á l’architecture”*
París 1679
- 1683 PERRAULT, Claude *“Ordonance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens”*
París 1683
- 1688 PERRAULT, Claude *“Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, dialogues”*
París 1688-1694
- 1700 BOILEAU, Nicolas *“Lettres á Claude Perrault”*
París 1700
- 1706 CORDEMOY, Abate de *“Nouveau traité de toute l’architecture”*
París 1706
- 1710 WREN, Sir Christopher *“Parentalia, or. Memoirs of the family of the Wrens”*
Londres 1710
- 1711 ADDISON, Joseph *“The spectator”*
Revista fundada con Richard Steele en 1711
- 1715 COLEN CAMPBELL *“Vitruvius britannicus or the British architect”*
Londres 1715-1725
- 1721 FISCHER von ERLACH, Johan Bernhard *“Entwurf Eine Histirischen Architektur”*
Viena 1721
“Plan de arquitectura civil e histórica”
Ed. Harenberg Kommunikation. Dortmund 1978
- 1734 MORRIS, Robert *“Lectures on architecture”*
Londres 1734-1736

- 1737 BLONDEL, Jean François *“De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en général”*
París 1737
- 1745 BOFFRAND, German *“Livre d’Architecture”*
París 1745
- 1752 BLONDEL, Jean François *“L’Architecture française”*
París 1752-1756
- 1752 CAYLUS, Anne Claude
Conte de Caylus *“Recueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises”*
París 1752-1755
- 1753 ALGAROTTI, Francesco *“Saggio sopra l’architettura”*
“Lettere sopra l’architettura” 1742-1763
Milan. 1823
- 1755 LAUGIER, Marc-Antoine *“Essai sur l’Architecture”*
París 1755
“Ensayo sobre la arquitectura”
Traducción de Maysi Veuthey Martínez y Lilia
Maure Rubio
Ed. Akal S. A. Madrid 1999
- 1758 LE ROY, Julien David *“Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce”*
París 1758
- 1759 CHAMBERS, Sir William *“A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture”*
Londres, 1759
- 1762 STUART, James
REVETT, Nicholas *“The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece”*
Londres 1762
- 1763 WINCKELMANN, Johann Joachim *“Geschichte der kunst des aftertums”*
Dresde 1764
“Historia del arte de la antigüedad”
Ed. Akal. Madrid 2011
- 1764 ADAM, Robert *“Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia”*
Londres 1764

- 1765 PIRANESI, Giovanni B. **“Della Magnificenza ed architettura de’ romani”**
“Osservazioni sopra la lettre di M. Mariette”
“Parere sull’Architettura”
 Roma 1765.
 “De la magnificencia de la arquitectura de los
 romanos y otros escritos”
 Traducción de Juan Calatrava.
 Ed. Akal S. A. Madrid 1998
- 1771 BLONDEL, Jean François **“Cours d’Architecture Civile” 9 vol.**
 París 1771-1777
- 1781 MILIZIA, francesco **“Memoria degli architectti antichi e moderni”**
 Parma 1781
- 1786 MEMMO, Andrea **“Elementi d’architectura Lodoliana; ossia l’arte
 del fabricare con solidita scientifica e con
 eleganza non capriciosa”**
 Milán 1833-1834
- 1787 VIEL de SAINT-MAUX
 Jean-Louis **“Lettres sur l’Architecture des anciens et des
 modernes”**
 París 1787
- 1799 BOULLÉE, Étienne-Louis. **“Architecture: Essai sur l’art”**
 Tiranti 1953
 “Arquitectura. Ensayo sobre el arte”
 Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1985
 Prólogo de Carlos Sambricio
- 1800 DUBUT, Louis Ambroise **“Architecture civile”**
 París 1800
- 1800 VIEL de SAINT-MAUX
 Jean-Louis **“Décadence de l’architecture á la fin du XVIII^e
 siècle”**
 París 1800
- 1803 QUATREMÈRE
 de QUINCY, A. CH. **“De architecture égyptienne considéré dans son
 origine, ses principes et son goût et compare sous
 les mêmes rapports á l’architecture grecque”**
 París 1803
- 1804 LEDOUX, Claude-Nicolas **“L’Architecture Considerée sous les rapport
 dell’art, des moeurs et de la législation”**
 París. Vol. I (1804) Vol. II (1847)
 “La Arquitectura considerada en relación con el
 arte, las costumbres y la legislación”
 Ed. Akal Arquitectura. Madrid 1994

- 1809 DURAND, Jaen-Nicolas L. ***“Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique”***
París 1809
- 1832 QUATREMERÉ
de QUINCY, A. CH. ***“Dictionnaire raisonné d'architecture”***
París 1832
- 1836 PUGIN, Augustus Welby ***“Contrats, or A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the present Day, Shewing the present Decay of Taste”***
Londres 1836
- 1848 RUSKIN, John ***“The seven lamps of architecture”***
Londres 1848
“Las siete lámparas de la arquitectura”
Traducido por Carmen de Burgos.
Ed. Alta fulla. Barcelona 1987
- 1861 SEMPER, Gottfried ***“Der still in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik”***
Frankfort y Munich 1861-1863
- 1896 WAGNER, Otto ***“Moderne Architektur”***
Viena 1896
“Die Baukunst unserer Zeit”
Viena 1914
“La arquitectura de nuestro tiempo”
Traducción de Jordi Siguán
Ed. EL Croquis. Madrid 1993
- 1899 CHOISY, Auguste ***“Histoire de l'Architecture”***
París 1899
“Historia de la Arquitectura “
Buenos Aires 1951
- 1902 GUADET, Julien ***“Elements de théorie de l'architecture”***
París 1902

1.2 OTROS TEXTOS CIENTÍFICO-FILOSÓFICOS SIGNIFICATIVOS

Este apartado recoge algunos de los textos más significativos del periodo ilustrado, o incluso algunos previos especialmente importantes, que aparecen citados directa o indirectamente en el texto. Fundamentalmente se trata de los textos filosóficos o científicos que marcaron los cambios más decisivos en relación al tema que nos ocupa, aunque también tiene cabida la ficción que, como ocurre con la arquitectura dibujada de nuestros protagonistas, llega a veces más lejos y más incisivamente a transmitirnos la realidad del momento o a predecir el futuro.

Se sigue en su enumeración el orden cronológico con el fin de desplegar una cartografía del pensamiento filosófico-científico del periodo que nos permita orientarnos a través de su pautado temporal en el proceloso camino de las transformaciones y cambios del pensamiento que recorre el siglo de las luces. Por tratarse de textos sobradamente conocidos, se transcribe solamente su título original y la edición inicial.

- | | | |
|------|----------------------|---|
| 1596 | KEPLER, Johannes | <i>“Mysterium Cosmographicum”</i>
Tubinga 1596 |
| 1620 | BACON, Francis | <i>“Novum organum scientiarum”</i>
Londres 1620 |
| 1637 | DESCARTES, René | <i>“Discours de la Methode pour bien conduire la Raison, & chercher la verité dans les sciences”</i>
Leyde 1637 |
| 1666 | LOCKE, John | <i>“An Essay concerning Human understanding”</i>
Londres 1690 |
| 1687 | NEWTON, Isaac | <i>“Philosophiae naturalis principia matemática”</i>
Londres 1687 |
| 1719 | DUBOS, Jean Baptiste | <i>“Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture”</i>
París 1719 |
| 1725 | HUTCHESON, Francis | <i>“Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtute”</i>
Londres 1725 |
| 1726 | SWIFT, Jonathan | <i>“Travels into several Remote Nations of the World. In four parts by Lemuel Gulliver ”</i>
Londres 1726 |
| 1735 | LINNEO, Carlo | <i>“Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis”</i>
Groot 1735-1770 |

- 1739 HUME, David *“Treatise of Human Nature”*
Londres 1739
- 1751 DIDEROT, Denis
D’ALEMBERT, Jean *“Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de letters”*
París 1751-1772
- 1754 CONDILLAC, É. Bonnot de *“Traité ds sesations, á madame la Abate de Mureau comtesse de Vassé”*
París 1754
- 1762 ROUSSEAU, Jean Jacques *“Du Contrac social, ou principes du droit politique.”*
Amsterdam 1762
- 1762 WALPOLE, Horace *“Some Anecdotes of Painting in England”*
Londres 1762
- 1773 BURKE, Edmund *“A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful with several other additions”*
Londres 1773
“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y de lo bello”
Traducción de Don Juan de la dehesa
Ed. Colegio oficial de Aparejadores y A, T: de Murcia. Valencia 1985
- 1795 MONGE, Gaspard *“Géométrie Descriptive”*
París 1795

1.3 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

“Les Architectes de la liberté, 1789-1799”

Ministère de la Culture et de la Communication des Grands Travaux et du Bicentenaire
Comisario: Jean-Pierre Mouilleseaux
École Nationale Suprieur´des Beaux-Arts. París octubre 1989- janvier 1880.

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA POR AUTORES

Recoge este apartado los textos específicos de cada uno de los cinco protagonistas. La selección no pretende ser ni completa ni exhaustiva sino sólo enmarcar la biografía y los análisis críticos más característicos de cada uno de los arquitectos.

2.1 ETIENNE-LOUIS BOULLÉE

- BOULLÉE, Étienne-Louis. *“Architecture: Essai sur l’art”*
Tiranti 1953
“Arquitectura. Ensayo sobre el arte”
Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1985
Prólogo de Carlos Sambricio
- ÉRUOART, Gilbert *“L’Architecture au pinceau. Jean.laurent Legeay, un piranésian français dans l’europe des lumieres”*
París 1982
- FICHET, Françoise *“La théorie architecture á l’âge classique”*
Bruxelles 1979.
- KAUFMANN, Emil *“Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu”*
Ed. Gustavo Gilli, S.A.. Madrid 1980
- LEMAGNY, Jean Claude *“Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu”*
University of St. Thomas, Huston 1968
- MADEC, Philippe *“Boullé”*
Ed. Akal Arquitectura. Madrid 1997
- NAVIER, Louis Marie *“Ré-sume des leçons”*
Notice necrologique de Boullée, par le citoyen Billard, secrétaire; loue á la séance publique de 15 messidor an VII. (Nota necrológica de Boullée)
Memoires de l’Institut.
París 1926
- PÉROUSE de Montclos, Jean Marie *“Étienne-Louis Boullé. 1728-1799. De l’Architecture classique a l’Architecture révolutionnaire”*
Ed. Electa. Milano 1997
- ROSENAU, Helen *“Ledoux and Boullée as town planners, a re-
assessment”*
La gazette des Beaux-Arts, 1964 année 106, t. LXIII, livraison 1142.

ROSENAU, Helen

*“Boullée and visionary architecture, including
Boullée’s Essai sur l’art”*
Londres 1976

ROSSI, Aldo

*Introducción a la traducción italiana de
“Architecture, Essai sur l’art”*
Marsella 1977

2.2 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

2.2.1 TEXTOS Y PUBLICACIONES DE G. B. PIRANESI

- 1743 *“Prima Parte di Architettura e Prospectiva”*
1745 *“Carceri d’invenzione”* (Primera versión)
1748 *“Vedute varie di Roma antica e moderna”*
1748 *“Antichità Romane de’Tempi della Repubblica e de’Primi Imperatori”*
1750 *“Opere varie di architetture e prospettive”*
1750 *“Camera sepolcrali degli antichi Romani”*
1751 *“Le Magnificenze di Roma”*
1753 *“Trofei di Ottaviano Augusto Innalzati per la victoria di Actium e la conquista di Egitto”*
1756 *“Antiquità Romane”*
1757 *“Lettere di giustificazione scritte a Lord Charlemont”*
1761 *“Carceri d’invenzione”* (Segunda versión)
1761 *“Della Magnificenza ed Architettura de’Romani”*
1762 *“Lapides Capitolini sive Fasti Consulares triumphalesque Romanorum ab urbe condita”*
1762 *“Il Campo Marzio dell’antica Roma”*
1762 *“Descrizione e disegno dell’emissario del Lago Albano”*
1762 *“Di due spelonche ornate alla riva del Lago Albano”*
1764 *“Antichità di Albano e Castel Gandolfo”*
1764 *“Antichità di Cora”*
1765 *“Osservazioni sopra la leerte di M. Mariette”*”*Parere sull’architettura”*
1765 *“Alcune vedute di Archi Trionfali ed altri monumenti Inalzati de Romani”*
1769 *“Diverse maniere d’adornare i camini”*
1773 *“Colonna Trajana”*
1776 *“Colonna Antonina”*
1778 *“Vasi, candelabri”*
1778 *“Différentes vues de Pesto”*

2.2.2 CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

“Las artes de Piranesi. Arquitecto, grabador, anticuario, vedutista, diseñador”

Fondazione Giorgio Cini onlus Factum Arte.

Comisarios: Michele de Lucchi, Adam Lowe y Giuseppe Panvello.

CaixaForum Madrid abril-septiembre 2012

“La Roma de Piranesi. La città del Sttecento nelle Grandi Vedute”

Fondazione Cassa Di Risparmio Di Roma

Comisarios: Mario Bevilacqua y Mario Gori Sassoli

Museo del Corso. Roma. Noviembre 2006-Febrero 2007

2.2.3 BIBLIOGRAFÍA SOBRE G. B. PIRANESI

- ARNUNCIO Pastor, Juan Carlos **La actitud surrealista en la arquitectura. Entre lo grotesco y lo metafísico”**
Capítulo I. Epígrafe I.5. Piranesi a modo de ejemplo.
Ed. Universidad de Valladolid.
Valladolid. 1985
- BRUNEL. Georges **“Piranése et les Français”**
Actas del coloquio, 12-14 de mayo de 1976. Roma.
Colección de la Academia de Francia en Roma.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan A. **“Las Carceri”**
Ed. Diputación Provincial de Granada.
Granada 1985
- FICACCI, Luigi **“Piranesi. Catálogo completo de grabados”**
Ed. Taschen. Colonia 2001
- FOCILLÓN, Henri **“Giovanni Battista Piranesi, 1720- 1778”**
París 1918
- HOFER, Philip **“The Prisons (Le carceri). The complete first and second states”**
New York 1973
- MACLAREN, Sarah **“La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico de Giovanni Battista Piranesi”**
Milán 2005
- MILLER, M **“Archäologie des traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi”**
Munich y Viena 1978
- PERONA SÁNCHEZ, Jesús J. **“La utopía antigua de Piranesi”**
Ed. Universidad de Murcia
Murcia 1996
- TAFURI, Manfredo **“La esfera y el laberinto”**
Capítulo 1. “El arquitecto loco”: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje.
Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1984
- WILTON-ELY, John **“The mind and Art of Giovanni Battista Piranesi”**
Londres 1978
- WILTON-ELY, John **“Giovanni Battista Piranesi. The complete Etchings- an Illustrated Catalogue”**
San Francisco 1994

2.3 CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

- BRION, Marcel *“Un precursor de l’architecture moderne”*
Beaux-Arts enero 1937
- CHRIST, Yvan *“Projets et divagations de Claude-Nicolas Ledoux”*
París 1961
- CHRIST, Yvan y SCHEIN Ionel *l’Oeuvre et les rêves de Claude–Nicolas Ledoux”*
París 1971
- CONARD, S. *“Aux sources de l’architecture parlante mystique de C. N. Ledoux”*
Comunicación en el coloquio “*Piranesi e la cultura antiquaria*”. Roma 1979
- CORDIER, Stéphane *“La séduction du merveilleux. C. N. Ledoux, E. L. Boullée”, J. J. Lequeu”*
Aix-en- Provence. 1968
- DAESCHLER, Dominique *“La saline royale d’arc et senans”*
Ed. Fondation C. N. Ledoux
- GALLET, Michel *“Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III. Précédés d’un texte de Gallet”*
Ed. Les editions du Demi-cercle
- GALLET, Michel *“Claude-Nicolas Ledoux. 1736-1806”*
Ed. Picard. París 1980
- GALLET, Michel *“La jeunesse de Ledoux”*
Gazette des Beuax-Arts, febrero de 1970
- GALLET, Michel *“Ledoux et sa clientèle parisienne”*
Bulletin de la Société d’Histoire de Paris.
París 1974-1975
- GRAHAM, Harry *“Ledoux and his Ideal City”*
Apollo, noviembre 1963
- HERRMANN, Wolfgang *“The problem of chronology in Claude-Nicolas Ledoux’s engraved work”*
Art Bulletin, septiembre 1960
- KAUFMANN, Emil *“De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma”*
Traducido por: Reinald Bernet.
Ed. Gustavo Gilli, S.A.. Madrid 1982

- KAUFMANN, Emil **“Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu”**
Ed. Gustavo Gilli, S.A.. Madrid 1980
- LIPSTADT, Hélène **“Soufflot, De Wailly, Ledoux, la fortune critique dans la presse architecturale, 1800-1825”**
Cahiers de la recherche Architecturale. N. 6-7
París 1980
- LEMAGNY, Jean Claude **“Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu”**
University of St. Thomas, Huston 1968
- LEVALLET-HAUG, Geneviève **“Claude-Nicolas Ledoux, 1736-186”**
París-Estrasburgo 1934
- MOREUX, J CH.
RAVAL, Marcel **“Claude-Nicolas Ledoux architecte du roi”**
París 1945
- OZOUF, Mona **“L’image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux”**
Annales. Economies, sociétés, civilisations.
Noviembre-diciembre 1966
- ROSSENAU, Helen **“Boullée and Ledoux as towns planners a reassessment”**
Gazette des Beaux-Arts. 1964
- ROSSENAU, Helen **“Ledoux, an essay in historiography”**
Gazette des Beaux-Arts. 1983
- STOLOFF, Bernard **“L’affaire Claude-Nicolas Ledoux. Autopsie d’un mythe”**
Ed. Pierra Mardaga. Bruxelles 1977
- VIDLER, Anthony **“Ledoux”**
Ed. Akal Arquitectura. Madrid 1994

2.4 JEAN-JACQUES LEQUEU

DUBOY, Philippe

“Jean Jacques Lequeu une enigme”

Ed. Fernand Hazan, Paris, 1987

DUBOY, Philippe

“La fantasmagorie de l’architecte”

En el catálogo de la Exposición: *“Les architectes de la liberté 1789-1799”*, ENSBA.

París 4 octubre 1989 - 7 enero 1990

GUILLERME, Jacques

“Lequeu et l’invention du mauvais goût”

Gazette des Beaux-Arts. Septiembre 1965

KAUFMANN, Emil

“Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu”

Ed. Gustavo Gilli, S.A.. Madrid 1980

2.5 MIES VAN DER ROHE

- ALLÉN VIZAN, Pablo **“Estratos, anclajes y paralelismos orientales en el proyecto de Mies van der Rohe”**
Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. 2012
- ALMORACID CANSECO, **“Mies Van Der Rohe: El Espacio De La Ausencia”**
Ed. Secretariado de Publicaciones e Intercambio.
Universidad de Valladolid
Valladolid, 2006
- BLAKE, Peter **“*The master Building*”**
New York 1976
- BLASER, Werner **“*Mies van der Rohe. Die kunst der struktur*”**
Zurich- Stuttgart 1965
- BONTA, Juan Pablo **“Anatomía De La Interpretación En Arquitectura”**
Ed. Gustavo Gilli S.A. Barcelona, 1975
- BILL, Max **“*Ludwig Mies van der Rohe*”**
Milán 1955
- CARTER, Peter **“*Mies van der Rohe at Work*”**
New York 1974
- COLOMÉS, Enrique
MOURE, Gonzalo **“Café De Terciopelo Y Seda. Berlín 1927”**
Ed. Rueda S.L. Madrid, 2004
- DAZA, Ricardo **“Buscando A Mies”**
Ed. Actar Publishers. Barcelona 2000
- DREXLER, Arthur
SCHULZE, Franz **“The Mies Van Der Rohe Archive”**
“The Museum Of Modern Art”
Ed. Garland Publishing Inc.
New York, London, 1986
- DROSTE, Magdalena **“Bauhaus. Bauhaus Archiv.”**
Ed. Taschen. Colonia 2011
- GLAESER, Ludwig **“*Mies van der Rohe. Drawings in the Collection of the Museum of Modern Art*”**
New York 1969
- GASTÓN GIRAÓ, Cristina **“Mies: El Proyecto Como Revelación Del Lugar”**
Ed. Fundación caja de Arquitectos, 2005

- HILBERSEIMER, Ludwig **“Mies van der Rohe”**
Chicago 1960
- JOHNSON, Philip Cortelyou **“Mies van der Rohe”**
New York 1953
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig **“Escritos, Diálogos Y Discursos”**
Dirigida por Maciá Codinachs, José Quetglas y José María Torres
Ed. Comisión de Cultura del colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Galería-Librería Yebra. Consejería de Cultura del Consejo Regional. Murcia 1981
- NEUMEYER, Fritz **Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort Gedanken zur Buukunst”**
Berlín 1986
“Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922-1968”
Traducido por Jordi Siguán
Ed. El Croquis. Madrid 1995
- PAPI, Lorenzo **“Mies van der Rohe”**
Florencia 1974
- PAWLEY, Martin **“Mies van der Rohe”**
New York 1970
- PUENTE, Moisés **“Conversations with Mies van der Rohe”**
New York 2008
- QUETGLAS, Josep **“El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe”**
Ed. Actar Publishers. Barcelona 2001
Prólogo de Rafael Moneo
- SOLÁ-MORALES. Ignasi
CIRICI, Cristian
RAMOS, Fernando **“Mies Van Der Rohe. El Pabellón De Barcelona”**
Ed. Gustavo Gilli. S.A. Barcelona, 1993
- SARP, Dennis **“The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture”**
New York. Whitney Library of desing.
- SCHULZE, Franz **“Mies Van Der Rohe. Una Biografia Crítica”**
Ed. Hermann Blume. Madrid, 1986
- SPAETH, David **“Mies van der Rohe”**
Ed. Gustavo Gili S.A.. Barcelona 1986
Prologo de Kenneth Frampton

- SPAETH, David ***“Mies van der Rohe. An Annotated Bibliography and Chronology”***
New York 1979
- SPEYER, James ***“Mies van der Rohe”***
Chicago 1968
- TEGETHOFF, Wolf ***“Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekt”***
Krefeld- Essen 1981
- ZIMMERMAN, Claire **“Mies Van Der Rohe”**
Ed. Taschen. Colonia 2006

BIBLIOGRAFÍA GENERALISTA

- ANTAL Frederick **“Clasicismo y Romanticismo”**
Ed. Alberto Corazón. Madrid 1978
- ALLEN B. SPRAGUE **“Tides in England taste”**
New York 1969
- ARNUNCIO Pastor, Juan Carlos **“Incursiones arquitectónicas”**
Y otros autores. Entre la tierra y el cielo, incursiones en la cota cero. Ed. Universidad de Granada. Granada. 2009
- ARNUNCIO Pastor, Juan Carlos **“4 Centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Árne Jacobsen y José Luis Sert”**
Y otros autores. Ed. Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial Valladolid. 2002
- BANHAM, Reyner **“Teoría y diseño arquitectónico en la primera era de la máquina”**
Buenos Aires 1965
- BARRIER, Janine **“Les architectes européens à Rome. 1740-1765. La naissance du goût à la grecque”**
Ed. Monum / Éditions du patrimoine. París 2005
- BENÉVOLO, Leonardo **“Historia De La Arquitectura Moderna”**
Ed. Gustavo Gilli S.A. Barcelona, 2010
- BORDES, Juan **“Historia de los juguetes de construcción”**
Ed. Cátedra. Madrid 2012.
- BRAHAM, Allan **“The architecture of the French Enlightenment”**
Ed. Thames and Hudson Ltd. London 1980
- BRAHAM, Allan **“L’Architecture des Lumières: de Soufflot à Ledoux”**
París 1982
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan A. **“Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría de la ilustración”**
Gazeta de antropología, 1991,8 artículo 09
Universidad de Granada
- CHARLESTON, Andrew **“La estructura como arquitectura”**
Ed. Reverté S.A. Barcelona 2007

- CHRISTIAN ANDERSEN, Hans *“Eventyr, fortalte for born”*
 “Cuentos de hadas contados para niños
Keiserens nye klaeder”
 “El traje nuevo del emperador”
 Copenhague 1837
- CLARK, Kennet *“La rebelión romántica”*
 Madrid 1990
- COLLINS, Peter *“Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)”*
 Ed. Gustavo Gili S.A.. Barcelona 1970
- CONRADS, Ulrich *“Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX”*
 Ed. Lumen. Barcelona 1973
- CURTIS, William J.R. *“La arquitectura moderna desde 1900”*
 Ed. Phaidon, New York, 2006
- DREXLER, Arthur *“The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts”*
 Ed. Martin Secker & Warburg Ltd. London 1977
- ESPOUY, Héctor de *“Ecole nationale des Beaux-Arts. Les Grands Prix de Rome d’Architecture. 1850-1900”*
 París 1900-1905
- ECO, Umberto *“Las poéticas de Joyce”*
 Ed. Debolsillo 2011
- FANNELLI, Giovanni
 GARGIANI, Roberto *“El principio del revestimiento”*
 Ed. Akal S.A: Madrid 1999
- FICHET, Françoise *“La theorie architecturale à l’Áge Classique”*
 Ed. Pierre Mardaga. Bruxelles 1979
- FORTIER, Bruno *“La nascita dell’École del Ponts et Chaussées 2. Il progetto”*
 Rev. Casbella nº 496, noviembre 1983. Pag. 36-45
- FRANKASTEL Pierre Albert *“Arte y técnica en los siglos XIX y XX”*
 Valencia 1961
- FRAMPTON. Kennet *“Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX”*
 Ed. Akal Arquitectura. Madrid 1999
- FRAMPTON, Kenneth *“Historia crítica de la arquitectura moderna”*
 Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1981

- FUSCO, Renato de **“La idea de la arquitectura. Historia de la crítica, de Viollet-le-Duc a Persico”**
Barcelona 1976
- GALLET, Michel **“Paris domestic architecture of the 18th century”**
Londres 1972
- HAUTECOEUR, Louis **“Histoire de L'Architecture classique en France”**
Ed. Editions A. et J. Picard et C^{ie}. París 1951
- HITCHCOCK, Henri Russel **“Arquitectura: siglos XIX y XX**
Ed. Cátedra. Madrid 1981
- HOFFMANN, Edith **“EL Expresionismo”**
Barcelona 1961
- HONOUR, Hugh **“Neo-classicism”**
Universidad de California 1968
“Neoclascismo”
Traducido por Justo G. Beramendi
Ed. Xarait. Madrid 1982
- JACQUES, Annie
MOUILLESEAUX, Jean-Pierre **“Les architectes de la liberté”**
Ed. Gallimard. París. 1988
- KAUFMANN, Emil **“La arquitectura de la ilustración. Barroco y post barroco en Inglaterra, Italia y francia”**
Ed. Gustavo Gilli, S.A.. Madrid 1974
- KAUFMANN, Emil **“Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu”**
Ed. Gustavo Gilli, S.A.. Madrid 1980
- LE CORBUSIER **“Acerca del purismo. Escritos 1918-1926”**
Traducido por Amparo Hurtado Albir
Ed. El Croquis Madrid 1994
- LE CORBUSIER **“Vers une architecture”**
París 1926
- LEMONNIER, Henri **“La mégalomanie Dans l'architecture, en l'Architecture”**
Procès verbaux de l'académie royale d'architecture. París 1911
- LINAZASORO R. José Ignacio **“El proyecto clásico en arquitectura”**
Ed. Gustavo Gilly. Barcelona 1981
- LOOS, Adolf **“Ornamento y delito”**
Ed Gustavo Gili. Barcelona 1980

- MANIERI ELIA, Mario **“William Morris y la ideología de la arquitectura moderna”**
Barcelona 1977
- MARCHÁN FIZ, Simón **“Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”**.
Capítulo de conclusiones: **“Las “Querellas” modernas y la extensión del arte”**
Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. 25-11-2007
Ed. Asociación acción paralela. Madrid 2008
- MARCHÁN FIZ, Simón **“La disolución del clasicismo y la construcción de los moderno”**
Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca 2010
- MARCHÁN FIZ, Simón **“La arquitectura del siglo XX. Textos”**
Edita Simón Marchán Fiz. Madrid 1974
- MARCHÁN FIZ, Simón **“Las vanguardias históricas y sus sombras. 1917-1930”**
Summa Artis. Vol XXXIX
Madrid 1995
- MICHELIS, Mario de **“Las vanguardias artísticas del siglo XX”**
Madrid 1979
- MIDDLETON, Robin
WATKIN, David **“Arquitectura Moderna”**
Col. Historia Universal de la Arquitectura
Ed. Aguilar. Madrid 1979
- MORATTI, Claude **“La antigua Roma. Historia de un descubrimiento”**
Ed. Aguilar. Madrid 1991
- NOLHAC, Pierre de **“Hubert Robert”**
París 1910
- NORBERG-SCHULZ, Christian **“Los principios de la arquitectura moderna”**
Ed. Reverté S.A. Barcelona 2005
- OZOUF, Mona **“La fête révolutionnaire: 1789-1799”**
París 1987
- PATETTA, Luciano **“L’Architettura dell’Eclecticismo”**
Milano 1975
- PEROUSE de MONTCLOS,
Jean Marie **“Les Prix de Rome: concours de l’Académie royale d’architecture au XVIII^e siècle”**
París 1969

- PEVSNER, Nikolaus *“Estudios sobre arte, arquitectura y diseño”*
Barcelona 1983
- PHENT, Wolfgang *“La arquitectura expresionista”*
Barcelona 1975
- POYLET, Pierre *“Les métamorphoses du circle”*
París 1979
- PRAZ, Mario *“Gusto neoclásico”*
Barceloma 1982
- QUITZSCH, Heinz *“La visione estetica di Semper”*
Ed. Jaca Book spa. Milano, 1991
E.T.S.A.V.:. n° 72-05 Semper 11
- RASPI SERRA, Joselita y otros *“Paestum and the doric revival. 1750-1830. Essential outlines of and approach”*
Ed. Centro Di Della Edifimi srl. Florence 1986
- REENBALGH, Michael *“La tradición clásica en el arte”*
Ed. Hermann Blume. Madrid 1987
- RODRÍGUEZ Llera, Ramón *“Breve historia de la arquitectura”*
Ed. Libsa. Madrid 2006
- RODRÍGUEZ Llera, Ramón *“Paisajes arquitectónicos”*
Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid 2009
- ROSENBLUM, J *“Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII”*
Madrid 1986
- ROUSSEAU, Jean-Jacques *“Oeuvres completes”*
París 1959
- RYKWERT, Joseph *“La casa de adán en el paraíso”*
Ed, Gustavo Gili S. A. Barcelona 1974
- RYKWERT, Joseph *“Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII”*
Ed. Gustavo Gili S. A. Barcelona 1982
- SCHORSKE, Carl Emil *“Viena fin de siècle”*
Barcelona 1981
- SEMPER, Gottfried *“Architettura arte e scienza”*
Ed. C.L.E.A.N. Napoli, 1987

- SERS, Philippe *“L’architecture révolutionnaire”*
París 1973
- SINGELENBERG, P *“H.P. Berlage”*
Meulenhoff. Amsterdam, 1969
- SMUTZLER, Robert *“El modernismo”*
Madrid 1980
- STAROBINSKI, Jean *“1789, Los emblemas de la razón”*
Ed. Taurus. Madrid 1988
- SUMMERSON, John *“El lenguaje clásico en la arquitectura. De J. B. Alberti a Le Corbusier”*
Ed. Gustavo Gili S. A. Barcelona 1974
- SZAMBIEN, Werner *“Les Projets de l’an II: concours d’architecture de la période révolutionnaire”*
París 1986
- TAFURI, Manfredo.
Dal Co, Francesco. *“Arquitectura contemporánea”*
Ed. Aguilar.S.A. Madrid, 1989
- TAFURI, Manfredo *“La esfera y el laberinto”*
Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1984
- TAFURI, Manfredo *“Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII”*
Capítulo VIII: *“Architectura Artificialis”*.: Claude Perrault, Sir Christopher Wren y el debate sobre el lenguaje arquitectónico.
Traducción de Víctor Pérez Escolano y Vicente Lleó Cañal. Ed. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1978
- TREIBER, Daniel *“Frank Lloyd Wright”*
Ed. Akal Arquitectura. Madrid 1996
- TREIBER, Daniel *“Norman Foster”*
Ed. Akal Arquitectura. Madrid 1998
- TSIGAKOU, Fani María *“Redescubrimiento de Grecia”*
Barcelona 1985
- TEYSSOT, Georges *“Clasicismo y arquitectura revolucionaria”*
Introducción a “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” de Emil Kaufmann.
Ed. Gustavo Gilli, S.A.. Madrid 1980

- TZONIS, Alexander
LEFAIVRE, Liane
BILODEAU, Denis
- “El clasicismo en arquitectura”**
Ed. Herman Blume. Madrid 1984
- VEN, Cornelis van de
- “El espacio en la arquitectura”**
Ed. Cátedra. Madrid 1981
- VIDLER, Anthony
- “El espacio de la ilustración”**
Ed. Alianza forma. Madrid 1997
- WAGNER, Otto
- “La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos”**
Ed, El Croquis, Madrid 1993.
- WARNCKE, Carsten Peter de
- “De Stijl”**
Colonia 1993
- WITTKOWERT, Rudolf
- “Arte y arquitectura en Italia 1600-1750”**
Ed. Cátedra. Madrid 2007
- WITTKOWERT, Rudolf
- “*Palladian and English Palladianism*”**
New Yor 1974
- WITTKOWERT, Rudolf
- “Sobre la arquitectura del humanismo. Ensayos y escritos”**
Ed. Gustavo Gili S. A. Barcelona 1979
- WIESENTHAL. Mauricio
- “Libro de requiems”**
Ed. Edhasa. Barcelona 2005
- WOODBIDGE, Kenneth
- “*Landscape and Antiquity: Aspects of English Culture at Stourhead*”**
Oxford 1970
- YOURCENAR, Marguerite
- “A beneficio de inventario”**
Traduccido por Emma Calatalud
Ed. Alfaguara. Madrid 1994
- ZEVI, Bruno
- “El lenguaje moderno de la arquitectura”**
Traducido por Roser Berdaguer Díaz
Ed. Apóstrofo. Madrid 2008
- ZEVI, Bruno
- “Poética de la arquitectura neoplástica”**
Buenos Aires 1960

NOTAS

