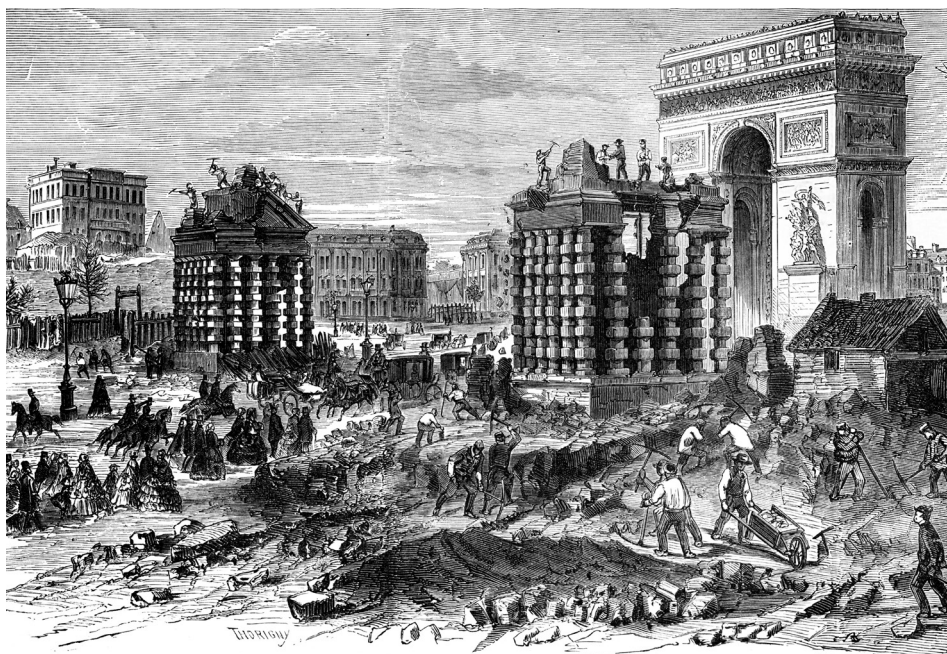


Historia crítica de la arquitectura moderna



1 Grabado de París que muestra el recién erigido Arco del Triunfo, terminado en 1836 y diseñado por Jean Chalgrin. En primer plano, los obreros demoliendo la Barrière de l'Etoile de C. N. Ledoux de 1785-1789.

Editorial GG, SL

Via Laietana 47, 3.º 2.ª, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 933 228 161
www.editorialgg.com

Historia crítica de la arquitectura moderna

Kenneth Frampton

Quinta edición revisada y ampliada

www.editorialgg.com

Traducción de Jorge Sainz

GG[®]

A mis padres

Título original

Modern architecture: A Critical History

Publicado por Thames and Hudson, Londres

5ª edición, 2024

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la versión castellana: Jorge Sainz, 1998, 2009, 2024

© Thames and Hudson Ltd., Londres, 1980, 1985, 1992, 2007, 2020

y para la edición castellana:

© Editorial GG, SL, Barcelona, 1981, 1987, 1993, 2009, 2024

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-3379-1

Depósito legal: B. 4208-2024

Impresión: apograf impressors, Barcelona

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte.



Índice

Introducción 8

Primera parte: Movimientos culturales y técnicas propiciatorias, 1750-1939

1. Transformaciones culturales: la arquitectura neoclásica, 1750-1900.....	12
2. Transformaciones territoriales: los desarrollos urbanos, 1800-1909	20
3. Transformaciones técnicas: la ingeniería estructural, 1775-1939	29

Segunda parte: Una historia crítica, 1836-1967

1. Noticias de ninguna parte: Inglaterra, 1836-1924.....	42
2. Adler & Sullivan: el Auditorium y la construcción en altura, 1886-1895.....	51
3. Frank Lloyd Wright y el mito de la pradera, 1890-1916.....	57
4. El racionalismo estructural y la influencia de Viollet-le-Duc: Gaudí, Horta, Guimard y Berlage, 1880-1910.....	64
5. Charles Rennie Mackintosh y la escuela de Glasgow, 1896-1916.....	74
6. La primavera sagrada: Wagner, Olbrich y Hoffmann, 1886-1912.....	79

7. Antonio Sant'Elia y la arquitectura futurista, 1909-1914.....	86
8. Adolf Loos y la crisis de la cultura, 1896-1931.....	92
9. Henry Van de Velde y la abstracción de la empatía, 1895-1914.....	98
10. Tony Garnier y la Ciudad industrial, 1899-1918.....	102
11. Auguste Perret: la evolución del racionalismo clásico, 1899-1925	107
12. El Deutscher Werkbund, 1898-1927	111
13. La Cadena de Cristal: el expresionismo arquitectónico europeo, 1910-1925	118
14. La Bauhaus: la evolución de una idea, 1919-1932.....	125
15. La nueva objetividad: Alemania, Países Bajos y Suiza, 1923-1933.....	132
16. La arquitectura moderna en Checoslovaquia, 1918-1938	144
17. De Stijl: evolución y disolución del Neoplasticismo, 1917-1931	148
18. Le Corbusier y L'Esprit Nouveau, 1907-1931	155
19. Del Art Déco al Frente Popular: la arquitectura francesa entre las dos guerras mundiales, 1925-1945	167
20. Mies van der Rohe y la significación de los hechos, 1921-1933.....	175

www.editorialg.com

21. La nueva colectividad: arte y arquitectura en la Unión Soviética, 1918-1932.....	181
22. Le Corbusier y la Ville Radieuse, 1928-1946.....	192
23. Frank Lloyd Wright y la ciudad en desaparición, 1929-1963.....	200
24. Alvar Aalto y la tradición nórdica: el romanticismo nacionalista y la sensibilidad doricista, 1895-1957.....	206
25. Giuseppe Terragni y la arquitectura del racionalismo italiano, 1926-1943.....	217
26. La arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943.....	224
27. Le Corbusier y la monumentalización de lo vernáculo, 1930-1960.....	238
28. Mies van der Rohe y la monumentalización de la técnica, 1933-1967.....	246
29. El eclipse del New Deal: Richard Buckminster Fuller, Philip Johnson y Louis I. Kahn, 1934-1964.....	253

Tercera parte: Valoración crítica y extensión hacia el presente, 1925-1991

1. El Estilo Internacional: tema y variaciones, 1925-1965.....	264
2. El nuevo brutalismo y la arquitectura del Estado del bienestar. Reino Unido, 1949-1959.....	278

3. Las vicisitudes de la ideología: los CIAM y el Team X, crítica y contracritica, 1928-1968.....	285
4. Lugar, producción y escenografía: teoría y práctica internacionales desde 1962.....	296
5. El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural.....	330

Cuarta parte: La arquitectura mundial y el Movimiento Moderno

1. Las Américas.....	347
Estados Unidos.....	350
Canadá.....	360
México.....	366
Brasil.....	372
Colombia.....	380
Venezuela.....	384
Argentina.....	389
Uruguay.....	393
Perú.....	398
Chile.....	404
2. África y Oriente Próximo.....	413
África Austral.....	415
África Occidental.....	418
Norte de África.....	422
África Oriental.....	427
Turquía.....	429
Líbano.....	432
Israel/Palestina.....	434
Irak.....	438
Arabia Saudí.....	439
Irán.....	442
Monarquías del golfo Pérsico.....	445

3. Asia y el Pacífico	447
India	450
Pakistán	458
Bangladés	460
Sri Lanka	464
China	466
Japón	478
Corea del Sur	484
Australia	490
Nueva Zelanda	498
4. Europa	502
Reino Unido	504
Irlanda	514
Francia	518
Bélgica	524
España	532
Portugal	540
Italia	544
Grecia	550
Antigua Yugoslavia	558
Austria	562
Alemania	566
Dinamarca	572
Suecia	578
Noruega	584
Finlandia	589

Epílogo	595
Bibliografía	619
Notas al final	654
Agradecimientos	658
Créditos de las ilustraciones	659
Índice alfabético	664

Introducción

Es sin duda una pena que la sociedad humana tropiece con problemas tan candentes en el momento en que se ha vuelto materialmente imposible que se haga oír la menor objeción al discurso de la mercancía; en el momento en que la dominación, justo porque el espectáculo la pone a salvo de toda respuesta a sus decisiones y a sus justificaciones fragmentarias o delirantes, cree que ya no le hace falta pensar; y la verdad es que ya ni sabe pensar.¹

Tratar de ampliar un relato de la evolución del Movimiento Moderno en arquitectura en el momento de escribir este texto es una experiencia contradictoria y perturbadora. Aunque el nivel de talento y destreza profesional en este campo en todo el mundo es actualmente mayor que en cualquier otro momento de la historia, al mismo tiempo el mundo entra de un modo cada vez más profundo en un confuso estado de parálisis política total, hasta el punto de que nos vemos impulsados de mala gana a concluir que la especie humana ya no tiene la capacidad de actuar en su propio interés. En el nivel micro, la división tecnocientífica del trabajo es tal que somos capaces de penetrar cada vez con más profundidad en los misterios de la naturaleza, pero al mismo tiempo somos víctimas perennes de un triunfante capitalismo globalizado debido al cual, en el nivel macro, estamos empantanados en una lucha titánica con una naturaleza inhóspita que ahora ya está fuera de nuestro control.

El callejón sin salida del creciente cambio climático —que ya era un hecho cuando se publicó la cuarta edición de esta historia en 2007— es cada vez más evidente hoy en día a medida que constatamos la crisis mundial de la democracia, acompañada de la histeria de la reacción política populista. Dado que este era ya esencialmente el

estado de las cosas al inicio del nuevo milenio, he optado por eliminar el penúltimo capítulo de la cuarta edición y ampliar su contenido en una nueva Parte IV, que lleva prácticamente el mismo título: "La arquitectura mundial y el Movimiento Moderno". Por consiguiente, el último capítulo de la cuarta edición, titulado "La arquitectura en la era de la globalización", se ha conservado como una coda a la quinta edición, esencialmente con el mismo contenido, salvo algunos temas que se han incluido en la Parte IV.

Empecé a trabajar en esta historia en 1970, cuando la idea del Movimiento Moderno seguía siendo de uso corriente en el panorama arquitectónico londinense pese al hecho de que la denominación *Moderne Bewegung* (Movimiento Moderno) había aparecido por primera vez en el libro de Otto Wagner *Moderne Architektur* (1896), algo que se desconocía en aquel momento. Aunque esa denominación aparecía en las diversas ediciones de ese libro, el título de la última (1914) se cambió discretamente a *La arquitectura de nuestro tiempo*. En los numerosos relatos sobre la evolución del Movimiento Moderno en arquitectura se aprecia una división entre los autores que prefieren aludir a un período específico y otros, como yo, que —posiblemente porque hemos tenido formación de arquitectos— preferimos aludir al Movimiento Moderno de la misma manera que el arquitecto e historiador italiano Leonardo Benevolo, cuya *Storia dell'architettura moderna* en dos volúmenes, de 1960 —publicada en castellano como *Historia de la arquitectura moderna* en 1963— aludía específicamente al Movimiento Moderno en el subtítulo de su segundo volumen. Sin embargo, a medida que avanzamos desde el libro pionero de Gustav Adolf Platz *Die Baukunst der neuesten Zeit*, de 1927, pasando por *Espacio, tiempo y arquitectura* de Sigfried

Giedion, de 1941, y por *Arquitectura europea en el siglo xx* de Arnold Whittick, de 1950, hasta llegar a *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* de Reyner Banham, de 1960, notamos que la asociación de la arquitectura con la modernidad se va evitando discretamente y, del mismo modo, no se hace referencia alguna al Movimiento Moderno en un sentido vanguardista del concepto. En esta quinta edición, sin embargo, con frecuencia he tenido que volver a la idea del Movimiento Moderno aludiendo a los inicios de una arquitectura sensiblemente moderna en varias partes del mundo, con el título, decididamente abierto, de "La arquitectura mundial".

La denominación "La arquitectura mundial" fue acuñada por primera vez en 2000 por la editorial China Architecture and Building Press, cuando publicó su ambicioso proyecto de mil edificios significativos de todo el siglo xx repartidos por todo el mundo, que habían sido seleccionados con ojo crítico por diez comités regionales. La obra se publicó en diez volúmenes, uno para cada región, con el subtítulo de *Un mosaico crítico, 1900-2000*. Algo similar se intentó, solo para el período del milenio, en los cinco volúmenes de *Atlas: Global Architecture circa 2000* editados por Luis Fernández-Galiano y publicados en España por la Fundación BBVA en 2007.

En la nueva Parte IV de mi relato, excesivamente ambicioso, he intentado elaborar, con la rúbrica de "La arquitectura mundial", una síntesis de estas dos operaciones editoriales. He adoptado el enfoque aplicado por Fernández-Galiano de dividir con audacia el mundo en cuatro regiones transcontinentales (Europa, las Américas, África y Oriente Próximo, y Asia y el Pacífico), mientras me muevo al mismo tiempo por todo el siglo xx para mencionar, aunque sea de modo provisional, no solo los inicios del Movimiento Moderno en varias partes del mundo, sino también posturas relativamente recientes en las que dichos inicios parecen merecer su inclusión. Creo necesario añadir que —por muy anticuado que esto pueda parecer— el Movimiento Moderno fue en su momento inseparable del liberador proyecto moderno en el sentido en que lo definió el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas, y que implica en última instancia un estado de bienestar socialista con independencia de la ideología política existente en un instante determinado del tiempo y en un lugar específico.

En este caso, se ha hecho un esfuerzo por ampliar el alcance del libro con el fin de reparar el sesgo eurocéntrico y transatlántico de las ediciones anteriores de esta historia. Sin embargo, no ha sido posible ser tan exhaustivo como sugiere el título de la nueva Parte IV. Una explicación

sería que hay un límite físico, más allá del cual el volumen se vuelve tan grueso y engorroso que ya no cumple su papel fundamental de obra de referencia idónea o libro de texto. El otro límite es el hecho embarazoso de que, pese a las mejores intenciones del autor, ninguna persona puede suponer por sí sola que va abarcar la vasta amplitud y complejidad de la arquitectura contemporánea tal como existe hoy en día, con independencia de si el foco de atención se pone en los ensayos pioneros, en gran parte olvidados, del Movimiento Moderno de las décadas de 1920 y 1930, o en los diversos acontecimientos sociopolíticos y culturales que han tenido lugar en todo el mundo durante el último medio siglo.

Aunque el contenido tratado en las Partes I y II de esta *Historia crítica de la arquitectura moderna* permanece en gran medida intacto, se han insertado capítulos separados que abordan lo acontecido en Francia y Checoslovaquia entre las dos guerras mundiales. Al mismo tiempo, han surgido nuevas lagunas en la medida en que la arquitectura moderna en Rusia después de 1932 ha quedado deliberadamente excluida de este relato, al igual que la arquitectura de la Europa del Este en general. Mi única justificación para esta draconiana omisión se debe en parte al hecho de que —como ha afirmado Ákos Moravánszky— después del hundimiento de la Unión Soviética y la caída del Muro de Berlín en 1989, el poder intrínsecamente destructivo del capitalismo del mercado libre condujo a la adopción generalizada del llamado "estilo Moscú". Este combinaba acertadamente el estilo posmoderno internacional con cierta nostalgia por el Art Nouveau ruso, con el fin de crear un escenario apropiado para los bancos y los centros comerciales construidos durante la presidencia de Borís Yeltsin (1991-1999). Así pues, pese a las brillantes incursiones aquí y allá por parte de arquitectos de Europa del Este, ha resultado difícil hasta ahora detectar indicios de una incipiente cultura regional de cierta trascendencia.

Pese a que en esta quinta edición se hace un esfuerzo conjunto por incluir grandes partes del mundo no eurocéntrico o, digamos, el mundo poscolonial, Europa, no obstante, sigue apareciendo en la Parte IV como un sector continental, porque entiendo que al seguir la taxonomía de Fernández-Galiano es necesario recoger ciertas obras canónicas de arquitectos destacados, en particular algunos escandinavos a los que inexplicablemente se había pasado por alto en las ediciones anteriores. Con todo, sigue habiendo muchas omisiones que son categóricamente difíciles de justificar, sobre todo en el sureste asiático: Taiwán, Tailandia, Vietnam, Malasia y Singapur.

Todo esto plantea la pregunta de qué entendemos por cultura de la arquitectura y cómo comenzamos a percibirla en primer lugar. Seguramente tendríamos que admitir que el Movimiento Moderno en arquitectura ha tenido, y sigue teniendo, un carácter decididamente ondulatorio: aparece, un poco sin previo aviso, se eleva hasta alcanzar su madurez y luego finalmente decae; y es posible que surja de nuevo prácticamente en el mismo lugar, pero en un momento completamente distinto y en una forma diferente para comenzar el ciclo una y otra vez. A lo largo de esta historia se ha hecho un esfuerzo por poner de relieve este carácter cíclico no solo con respecto a los inicios eurocéntricos del movimiento, sino también en cuanto a su manifestación en la arquitectura contemporánea en el mundo en general. Con este fin, se ha indicado de vez en cuando el modo en que ciertas transformaciones políticas y socioeconómicas han tenido repercusión no solo en el ciclo de vida de determinado impulso cultural, sino también en el programa y el carácter de una incipiente forma medioambiental.

Todo esto ha configurado mi enfoque para documentar la difusión del Movimiento Moderno a lo largo del tiempo. Al afrontar cada extenso sector continental y los subconjuntos nacionales de los que necesariamente está compuesto, he intentado adoptar siempre el mismo procedimiento: comenzar con una breve documentación del Movimiento Moderno y luego pasar de golpe a manifestaciones más recientes de impulso similar. Esta constante doble mirada a grandes períodos ha implicado tener que recurrir a las ilustraciones en una medida mucho mayor que en las ediciones anteriores de esta historia, porque es difícil transmitir la naturaleza, a menudo sumamente articulada, de la arquitectura reciente que —aunque en modo alguno es posmoderna— incorpora, no obstante, un carácter táctil y microcómico que resulta difícil transmitir con palabras.

Uno de los retos de escribir un relato acerca de un panorama tan amplio es la disyuntiva de los criterios por los cuales se decide incluir o excluir una obra en particular. Pese al intento constante de mantener cierto nivel de objetividad, hay una ineludible subjetividad que determina las elecciones de cada cual. Tal vez este sea el significado último de la expresión "una historia crítica", en la medida en que el relato histórico se funde tanto con la crítica como con la teoría, lo que sirve para justificar el extenderse sobre una obra o un tema en particular que uno valora, a

expensas de otros que, debido al tiempo, el espacio y los polémicos prejuicios, uno elige ignorar. Por supuesto, no hay una historia absoluta, ya que —como dejó claro Edward Hallett Carr en su libro *¿Qué es la historia?*— cada época escribe su propia historia y, en este sentido, crea un ámbito en el que esperamos participar de una manera culturalmente significativa.

Resulta irónico que la primera edición de esta historia, escrita por un arquitecto y comprometida con "el inacabado proyecto moderno" —por emplear la memorable expresión de Jürgen Habermas—, se publicase el mismo año en que se celebró la primera biennial de arquitectura, organizada en Venecia en 1980. Esa exposición, comisariada por Paolo Portoghesi, estuvo dedicada a exaltar el pastiche historicista de la arquitectura posmoderna con el lema "El fin de la prohibición y la presencia del pasado".

Desde entonces, las sucesivas ediciones de esta historia —de las que la presente es la quinta y se ha ampliado considerablemente— han estado dedicadas, de un modo u otro, a la continuación del proyecto moderno entendido como una arquitectura liberadora. Sin embargo, ha ido quedando cada vez más claro que bajo los auspicios de un consumismo antiecológico y neoliberal que exacerba continuamente la mala distribución de la riqueza, las perspectivas de cualquier clase de asentamiento racional sobre el terreno, y mucho menos del urbanismo, son sumamente limitadas, por no decir totalmente inexistentes. En el mejor de los casos, lo que queda para el ejercicio crítico de la arquitectura a gran escala son, en su mayoría, megaformas horizontales concebidas como paisajes artificiales con el fin de incluir algún vestigio de lo cívico y oponerse a la universal carencia del sentido del lugar que se aprecia en el entorno en su conjunto.

2 *Página siguiente*, Soufflot, Ste-Geneviève (ahora el Panteón), París, 1755-1790; los pilares de crucero fueron reforzados por Rondelet.

Primera parte
Movimientos culturales
y técnicas propiciatorias
1750-1939



www.editorialaq.com

1. Transformaciones culturales: la arquitectura neoclásica, 1750-1900

El sistema barroco operaba una especie de doble cruzamiento. A un jardín "racionalizado" oponía fachadas con frecuencia "vegetalizadas": el reino del ser humano y el de la naturaleza seguían siendo ciertamente distintos, pero permutaban su carácter interpenetrándose por razones de decoración y de prestigio. Por el contrario, el parque "a la inglesa" en el que la intervención humana pretende hacerse invisible, debe ofrecer el espectáculo majestuoso de la voluntad de la naturaleza; frente al espacio del parque, las casas que construyen Robert Morris o Robert Adam llevan impresa la voluntad del ser humano y definen una permanencia racional en el seno del reino irracional de la vegetación libre. En vez de la conexión barroca, descubrimos una separación: esta señala precisamente la distancia a partir de la cual es posible realizar una contemplación nostálgica de la naturaleza. Ahora bien, este ensueño contemplativo, según hemos visto, sobreviene precisamente a título de compensación o de expiación, en el momento en que la actitud práctica frente a la naturaleza tiende a definirse como una explotación agresiva. El contraste entre la vivienda y el parque procede de esta situación de guerra, pero la transpone en armisticio localizado, funda el sueño de la paz imposible, frente a una naturaleza de la que se ha procurado conservar la imagen intacta.

Jean Starobinski
La invención de la libertad, 1964¹

La arquitectura del Neoclasicismo surgió al parecer de dos corrientes distintas, pero emparentadas, que transformaron radicalmente la relación entre el ser humano y la naturaleza. La primera fue un aumento repentino de la capacidad huma-

na para ejercer su control sobre la naturaleza, que a mediados del siglo xviii había comenzado a superar las barreras técnicas del Renacimiento. La segunda fue un giro fundamental en la naturaleza de la conciencia humana —en respuesta a los cambios cruciales que estaban teniendo lugar en la sociedad— que dio origen a una nueva formación cultural igualmente adecuada para los estilos de vida de la aristocracia en declive y de la burguesía en ascenso. Mientras que los cambios tecnológicos llevaron a unas nuevas infraestructuras y a la explotación de una creciente capacidad productiva, el cambio en la conciencia humana dio paso a nuevas categorías del conocimiento y a una clase de pensamiento historicista tan reflexivo que cuestionaba incluso su propia identidad. Los primeros, fundados en la ciencia, se hicieron realidad inmediatamente en las extensas obras de carreteras y canales de los siglos xviii y xix, y dieron origen a nuevas instituciones de carácter técnico como la École des Ponts et Chaussées de París, fundada en 1747; el segundo provocó la aparición de las disciplinas humanistas de la Ilustración, incluidas las obras pioneras de la sociología, la estética, la historia y la arqueología modernas: *Del espíritu de las leyes* (1748), de Montesquieu; *Aesthetica* (1750), de Baumgarten; *El siglo de Luis XIV* (1751), de Voltaire; y *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), de Johann Joachim Winckelmann.

La excesiva elaboración del lenguaje arquitectónico de los interiores rococó del Antiguo Régimen y la secularización del pensamiento de la Ilustración obligó a los arquitectos del siglo xviii, por entonces conscientes ya de la naturaleza incipiente e inestable de su momento histórico, a buscar un estilo auténtico mediante una reevaluación de la Antigüedad. Su motivación no consistía simplemente en copiar a los antiguos, sino en

acatar los principios sobre los que su trabajo se había basado. La investigación arqueológica que surgió de este impulso pronto llevó a una ardua controversia: ¿en cuál de las cuatro culturas mediterráneas —egipcia, etrusca, griega y romana— deberían buscar un estilo auténtico?

Una de las primeras consecuencias de esta nueva valoración del mundo antiguo fue la ampliación del itinerario del ya tradicional Grand Tour más allá de los confines de Roma, para estudiar así en su periferia aquellas culturas en las que, según Vitruvio, se había basado la arquitectura romana. El descubrimiento y la excavación de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya durante la primera mitad del siglo XVIII alentó las expediciones aún más lejanas, y pronto se hicieron visitas a los asentamientos antiguos de los griegos, tanto en Sicilia como en la propia Grecia. El legado vitruviano del Renacimiento —el catecismo del Clasicismo— debía confrontarse entonces con las ruinas reales. Los dibujos acotados que se publicaron en las décadas de 1750 y 1760 —*Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), de Julien-David Le Roy; *Antiquities of Athens* (1762), de James Stuart y Nicholas Revett; y la documentación del palacio de Diocleciano en Split (1764), de Robert Adam y Charles-Louis Clérisseau— atestiguan la intensidad con la que se seguían estos estudios. Fue la defensa por parte de Le Roy de la arquitectura griega como origen del "estilo auténtico" lo que provocó la ira chovinista del arquitecto y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi.

El libro de Piranesi *De la magnificencia y arquitectura de los romanos* (1761), era un ataque directo a la polémica planteada por Le Roy: afirmaba no solo que los etruscos habían precedido a los griegos, sino que, junto con sus sucesores los romanos, habían elevado la arquitectura a un mayor nivel de refinamiento. La única prueba que pudo aportar en apoyo de su declaración eran las escasas construcciones etruscas que habían sobrevivido a los saqueos de Roma —tumbas y obras de ingeniería—, y fueron estas las que al parecer orientaron el resto de su carrera en una dirección tan extraordinaria. En una colección tras otra de grabados, fue representando el lado oscuro de esa sensación ya calificada por Edmund Burke en 1757 como "lo sublime": ese terror sossegado inducido por la contemplación del gran tamaño, la extremada antigüedad y el desmoronamiento. Estas cualidades adquirieron toda su fuerza en la obra de Piranesi a través de la infinita grandeza de las imágenes que plasmaba. Sin embargo, esas nostálgicas imágenes clásicas eran tratadas —como ha observado Manfredo Tafuri— "como un mito a combatir... como meros

fragmentos, como símbolos deformados, como organismos alucinantes de un "orden" en decadencia".

Entre su libro *Opinión sobre arquitectura* (1765), y sus grabados de Paestum, publicados después de su muerte en 1778, Piranesi abandonó la verosimilitud arquitectónica y dio rienda suelta a su imaginación. En una publicación tras otra, culminadas en su extravagantemente exótico trabajo de ornamentación interior de 1769, se entregó a las manipulaciones alucinatorias de la forma historicista. Indiferente a la distinción prohelénica de Winkelmann entre belleza innata y ornamento gratuito, sus delirantes invenciones ejercieron una atracción irresistible sobre sus contemporáneos, y los interiores grecorromanos de los hermanos Adam eran en gran medida deudores de los vuelos de su imaginación.

En Inglaterra —donde el Rococó nunca había sido aceptado del todo— el impulso para redimir los excesos del Barroco encontró su primera expresión en el palladianismo iniciado por lord Burlington, si bien algo de este mismo espíritu purgativo puede detectarse en las últimas obras de Nicholas Hawksmoor en Castle Howard. Sin embargo, a finales de la década de 1750, los británicos ya estaban completando asiduamente su formación en la propia Roma, donde, entre 1750 y 1765, se podía encontrar como residentes a los principales defensores del Neoclasicismo, desde el prorromano y proetrusco Piranesi a los griegos Winkelmann y Le Roy, cuya influencia estaba aún por llegar. Entre el contingente británico se hallaban James Stuart, que iba a emplear el orden dórico griego ya en 1758, y el joven George Dance, que nada más regresar a Londres en 1765 diseñó la prisión de Newgate, una construcción superficialmente piranesiana cuya rigurosa organización muy bien podía estar en deuda con las teorías neopalladianas de las proporciones formuladas por Robert Morris. El desarrollo definitivo del Neoclasicismo británico llegó inicialmente con la obra de John Soane, discípulo de Dance, que sintetizó con un nivel notable diversas influencias provenientes de Piranesi, Adam, Dance e incluso del Barroco inglés. La causa del *Greek revival* o revitalización del estilo griego fue más tarde popularizada por Thomas Hope, cuyo libro *Household Furniture and Interior Decoration* (1807) permitió contar con una versión británica del "estilo imperio" napoleónico, por entonces en proceso de creación por parte de Percier y Fontaine.

Nada más lejos de la experiencia británica que el desarrollo teórico que acompañó a la aparición del Neoclasicismo en Francia. La temprana conciencia del carácter relativo de la cultura a finales

del siglo xvii impulsó a Claude Perrault a poner en duda la validez de las proporciones vitruvianas tal como habían sido heredadas y depuradas a través de la teoría clásica. Por el contrario, Perrault elaboró su tesis de la belleza *positiva* y de la belleza *arbitraria*, otorgando a la primera el papel normativo de la estandarización y la perfección, y a la segunda esa función expresiva que puede ser requerida por una circunstancia o un carácter particulares.

Este desafío a la ortodoxia vitruviana fue compilado por el abate Jean-Louis de Cordemoy en su libro *Nouveau traité de toute l'architecture* (1706), en el que reemplazaba los atributos vitruvianos de la arquitectura —es decir, *utilitas*, *firmitas* y *venustas* (utilidad, solidez y belleza)— por su triada propia: *ordonnance*, *distribution* y *bien-séance*. Mientras que sus dos primeras categorías se referían a la correcta proporción de los órdenes clásicos y a su apropiada disposición, la tercera introducía la noción de decoro, con la cual Cordemoy advertía contra la inadecuada aplicación de los elementos clásicos u honoríficos a las construcciones utilitarias o comerciales. Así pues, además de mostrarse crítico con el Barroco —que era el último estilo público retórico del Ancien Régime—, el *Traité* de Cordemoy anticipaba la preocupación de Jacques-François Blondel por la expresión formal apropiada y por una fisonomía diferenciada para adaptarse al variable *carácter* social de los distintos *tipos* de edificios. En esa época ya se empezaba a afrontar la articulación de una sociedad mucho más compleja.

Aparte de insistir en la aplicación juiciosa de los elementos clásicos, a Cordemoy le preocupaba su pureza geométrica, como reacción en contra de algunos recursos barrocos tales como el intercolumnado irregular, los frontones partidos y las columnas salomónicas. También la ornamentación había de someterse a la adecuación, y Cordemoy —anticipándose en dos siglos al célebre escrito de Adolf Loos "Ornamento y delito"— argumentaba que muchos edificios no requerían ningún tipo de ornamento. Sus preferencias eran la mampostería sin columnas y las construcciones ortogonales. Para él, la columna exenta era la esencia de la pura arquitectura, tal como había quedado patente en la catedral gótica y en el templo griego.

El abate Laugier, en su libro *Ensayo sobre la arquitectura* (1753), reinterpretó a Cordemoy propugnando una arquitectura universal y "natural": la "cabaña primitiva" original, compuesta de cuatro troncos de árbol que soportaban una rústica cubierta a dos aguas. Siguiendo a Cordemoy, defendía esta forma primaria como la base de una especie de construcción gótica transformada

en clásica en la que no habría ni arcos ni pilastras ni pedestales ni ningún otro tipo de articulación formal, y en la que los intersticios entre las columnas serían tan acristalados como fuera posible.

Esta construcción "traslúcida" se hizo realidad en la iglesia de Ste-Geneviève de París, de Jacques-Germain Soufflot [2], comenzada en 1755. Soufflot —que en 1750 había sido uno de los primeros arquitectos en visitar los templos dóricos de Paestum— estaba decidido a recrear la ligereza, la espaciosidad y las proporciones de la arquitectura gótica a base de elementos clásicos, por no decir romanos. Con este objetivo, adoptó una planta de cruz griega, con la nave central y las laterales formadas por un sistema de cúpulas rebajadas y arcos semicirculares apoyados en un peristilo interior continuo.

La labor de integrar la teoría de Cordemoy y la obra magna de Soufflot para formar la tradición académica francesa recayó en Jacques-François Blondel, quien, tras abrir su escuela de arquitectura en la Rue de la Harpe en 1743, se convirtió en el maestro de esa generación de arquitectos denominados "visionarios" que incluía a Étienne-Louis Boullée, Jacques Gondouin, Pierre Patte, Marie-Joseph Peyre, Jean-Baptiste Rondelet y Claude-Nicolas Ledoux, probablemente el más visionario de todos. Blondel estableció sus principales preceptos —relativos a la *composición*, el *tipo* y el *carácter*— en su *Cours d'architecture*, publicado entre 1750 y 1770. Su diseño de iglesia ideal, incluido en el segundo volumen del *Cours*, estaba emparentado con Ste-Geneviève y presentaba de modo prominente un frente representativo, al tiempo que articulaba cada elemento interior como parte de un sistema espacial continuo cuyas vistas infinitas evocaban el sentido de lo sublime. Este proyecto de iglesia insinuaba ya la sencillez y la grandeza que iban a inspirar las obras de muchos de sus alumnos, sobre todo Boullée, quien a partir de 1772 dedicó su vida a proyectar edificios tan vastos que hacían imposible su realización.

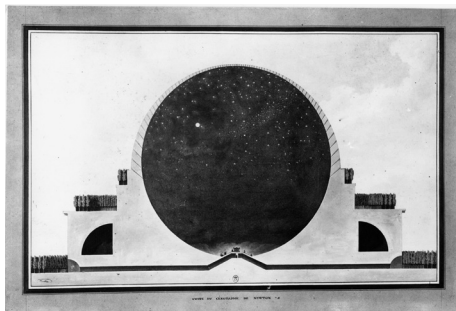
Además de representar el carácter social de sus creaciones de acuerdo con las enseñanzas de Blondel, Boullée evocaba las emociones sublimes del terror y el sosiego mediante la grandeza de sus concepciones. Influidio por el libro *Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), de Le Camus de Mézières, comenzó a desarrollar su *genre terrible*, en el que la inmensidad de la visión y la desornamentada pureza geométrica de la forma monumental se combinan de tal forma que provocan el regocijo y la ansiedad. Más que ningún otro arquitecto de la Ilustración, Boullée estaba obsesionado con la

capacidad de la luz para evocar la presencia de lo divino. Esta intención es evidente en la neblina diáfana y soleada que ilumina el interior de su "Métropole" o iglesia metropolitana, compuesta en parte siguiendo el modelo de Ste-Geneviève. Una luz similar se plasma en la vasta esfera de mampostería de su proyecto para el cenotafio de Isaac Newton [3], donde, de noche, una hoguera se suspendería en medio del espacio para representar el Sol, mientras que de día se apagaría para mostrar la ilusión del firmamento producida al brillar la luz diurna a través de los muros perforados de la esfera.

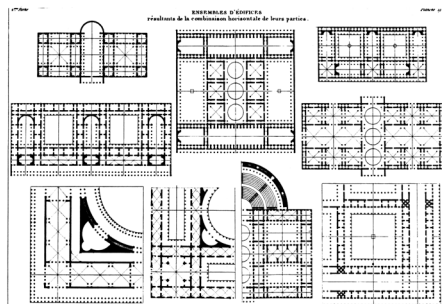
Aunque los sentimientos políticos de Boullée eran sólidamente republicanos, siempre se dedicó obsesivamente a imaginar los monumentos de cierto estado omnipotente consagrado al culto del Ser Supremo. Al contrario que Ledoux, no se sentía impresionado por las utopías rurales descentralizadas de Morelly o Jean-Jacques Rousseau. Pese a ello, su influencia en la Europa posrevolucionaria fue considerable, primordialmente gracias a la actividad de su discípulo Jean-Nicolas-Louis Durand, que redujo sus extravagantes ideas a una tipología edificatoria normativa y económica, expuesta en su libro *Précis des leçons données à l'École Polytechnique* (1802-1809) [4].

Tras 15 años de desórdenes milenarios, la era napoleónica requería construcciones útiles de grandeza y autoridad adecuadas, con la condición de que todo ello pudiera lograrse del modo más barato posible. Durand, el primer tutor de arquitectura de la École Polytechnique, trató de establecer una metodología edificatoria universal —el equivalente arquitectónico del Código Napoleónico— mediante la cual pudieran crearse construcciones económicas y adecuadas gracias a la permutación modular de unos tipos fijos de plantas y varios alzados alternativos. De este modo, la obsesión de Boullée por los vastos volúmenes platónicos se explotaba como un medio para conseguir un carácter adecuado a un precio razonable. Las críticas de Durand a Ste-Geneviève, por ejemplo, con sus 206 columnas y 612 metros de muros, le indujeron a hacer una contrapropuesta para un templo circular con una superficie semejante, que necesitaría tan solo 112 columnas y 248 metros de muros: una considerable economía, con la cual, según él, se habría alcanzado un aura mucho más impresionante.

Ledoux, después de que su carrera quedase truncada por la Revolución, volvió a desarrollar durante su encarcelamiento el proyecto de las salinas que había construido para Luis XVI en Arc-et-Senans entre 1773 y 1779. Amplió la forma semicircular de este conjunto para formar el corazón representativo de su ciudad ideal de Chauv [5],



3 Boullée, proyecto para un cenotafio para Isaac Newton, hacia 1785. Sección "de noche".



4 Durand, posibles combinaciones y permutaciones de plantas, del *Précis*, 1802-1809.

publicada en 1804 bajo el título *La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación*. La propia salina semicircular —que convirtió en el centro oval de su ciudad— puede considerarse uno de los primeros ensayos en el campo de la arquitectura industrial, en la medida en que integraba conscientemente las unidades productivas con los alojamientos de los obreros. Cada elemento de este conjunto fisiocrático se modeló de acuerdo con su carácter. Así, las naves para la evaporación, situadas en el eje transversal, tenían cubiertas muy altas, al modo de los edificios agrícolas, y un acabado de sillería lisa con aderezos almohadillados; en cambio, la casa del director, colocada en el centro, presentaba cubiertas bajas y frontones, tenía todos sus muros almohadillados y estaba adornada con pórticos clásicos. Aquí y allá los muros de las naves de la sal y de las casas de los obreros mostraban relieves de grotescos borbotones de agua

GG

Encuentra este libro en tu librería habitual
o en la página web de la editorial



Historia crítica de la arquitectura moderna
Kenneth Frampton

www.editorialgg.com