



TESE DE DOUTORAMENTO

**APORTACIONES AL ESTUDIO DE
LAS ENANTÍOSIS: DE LA
ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA A LA
PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO**

Carlos Ares Flores

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN FILOSOFÍA



SANTIAGO DE COMPOSTELA / LUGO

ANO 2021

D./Dña. **Carlos Ares Flores**

Título de la
tesis:

**APORTACIONES AL ESTUDIO DE LAS ENANTÍOSIS: DE LA
ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA A LA PROTECCIÓN DEL
PATRIMONIO HISTÓRICO**

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento y declaro que:

- 1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
- 2) De ser el caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
- 3) Confirmando que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.
- 4) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide la versión impresa con la presentada en formato electrónico.

Y me comprometo a presentar el Compromiso Documental de Supervisión en el caso que el original no esté depositado en la Escuela.

En **A Coruña, 20 de mayo de 2021..**

Firma electrónica

D./Dña. **Rafael Víctor Martínez Castro**

En condición de: **Director/a**

Título de la tesis: APORTACIONES AL ESTUDIO DE LAS ENANTÍOSIS: DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA A LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña **Carlos Ares Flores**, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, 28 de Xullo de 2021

Firma electrónica

D./Dña. Marcelino Agís Villaverde

En condición de: **Tutor/a**

Título de la tesis: APORTACIONES AL ESTUDIO DE LAS ENANTÍOSIS: DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA A LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña Carlos Ares Flores, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, 28 de Xullo de 2021

Firma electrónica

A Mónica, a Matías, a Candela y a Mariña

Agradecimientos

A Mónica por su apoyo continuo a lo largo de los años
A Blanca Regueira y a Cesáreo Vidal
Al Prof. Dr. Rafael Martínez Castro, por haber confiado en mí plenamente
A Nel Rodríguez Rial, por su confianza
A Marcelino Agis Villaverde, Luis García Soto y Uxía Rivas Monroy

A las siguientes personas por su ayuda en las tareas de traducción:

a la filóloga Eva Teijido Collazo
a la filósofa Iria Camacho Souto
a la catedrática de latín Concepción Souto García
a los arquitectos Elena Bermúdez de Castro, Tino Basanta y Alessandra Dentamaro

Finalmente quisiera dedicar un agradecimiento especial a la Dra. Mónica Vidal
por su concienzuda labor de corrección y revisión estilística

Índice de contenidos

	15	Resumen
	17	Abreviaturas y sistema de citas
	23	Introducción
	25	Estado de la cuestión
	28	Hipótesis y objetivos
	29	Metodología y acotación del objeto de estudio
	31	Marco teórico
1		Parte primera
		Belligerent tranquility
	55	Introducción
1.1	62	<i>Crimen necessitatis</i>
1.2	71	De la poesía involuntaria a la belleza escondida
1.2.1	72	La pintura doctrinaria en la Grosse Deutsche Kunstausstellung (1942)
1.2.2	81	Arquitectura: de Versalles a la Neue Reichskanzlei
1.2.3	91	El concurso para la fachada oriental del Louvre
1.3	93	La génesis de un nuevo ideal arquitectónico: reseña de las reflexiones que guiaron la reorientación de la práctica disciplinar entre los siglos XVII y XIX
1.3.1	99	La repriminación de lenguaje arquitectónico
1.3.2	101	La emergencia de los nuevos valores
1.3.2.1	102	El género rococó
1.3.2.2	103	La impronta dejada por la arqueología piranesiana
1.3.2.3	104	La apertura definitiva hacia el Neoclasicismo Académico
1.3.2.4	113	La implantación e imposición de las lógicas lodoliana y laugieriana
1.4	138	<i>Ut architectura poesis</i>
1.5	149	La concreción de las oposiciones en el Neoclasicismo Revolucionario
1.6	160	El clasicismo beligerante de la Neue Reichskanzlei
1.6.1	163	La <i>architektonische Promenade</i> speeriana
2		Parte segunda
		La casa áspera (o la hamartía objetivista)
2.1	171	<i>...rationalen und ethisch wohnt der Mensch...</i>
2.2	181	La fenomenología urbana utópico-funcionalista
3		Parte tercera
		Retorno al sujeto
3.1	193	<i>Das Architektur geschieht Trotzdem</i>
3.2	201	Arquitectura enantiológica: la agnición corbuseriana
3.3	207	De la villa Saboye a l'Architecture post-puriste
3.4	220	<i>Une épée, un nuage et une étoile</i>
4		Addenda
		Manifestaciones enantiológicas en la restauración del patrimonio arquitectónico: dos visiones contemporáneas
4.1	229	Hans Döllgast y la antigua pinacoteca de Múnich
4.2	233	La compositio scarpiana en la fondazione Querini Stampalia
5	238	Epílogo
5.1	242	Consideraciones finales
5.2	278	Tabla de conclusiones
	286	Subnotas
	291	Imágenes
	360	Índice de figuras por orden de aparición y créditos de procedencia de las imágenes
	381	Anexo. Esquema cronológico
	435	Referencias bibliográficas
	452	Índice sinóptico. Esquema de diagramación

Resumen

La reflexión crítica sobre los opuestos (enantíōsis) representa un aspecto crucial dentro del debate estético-arquitectónico contemporáneo y del marco de referencia del "proyecto moderno". Partiendo de esta idea, la labor de la presente investigación debe entenderse centrada en la definición de las coordenadas ideológicas que delimitan tal actitud en el arranque o umbral de la arquitectura que hoy llamamos contemporánea. La concreción que requiere este proyecto cubre un complejo sistema de instancias entre las que cabe citar el cuestionamiento del relato vitruviano, el agotamiento del modelo relacional micro-macrocósmico o el ensanchamiento del espectro estético, y con esto emocional, que se lleva a cabo a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Palabras clave: enantíōsis, lógica oposicional, apedazamiento compositivo, principio de equilibrio en tensión, Le Poeme de l'Angle Droit.

Abstract

The critical reflection on the opposites (enantíōsis) represents a crucial aspect within the contemporary aesthetic-architectural debate and the frame of reference of the "modern project". With this in mind, the work of the present investigation must be understood focused on the definition of the ideological coordinates that delimit such attitude in the beginning or threshold of the architecture that today we call contemporary. The specification required by this project covers a complex system of instances that include the questioning of the Vitruvian tale, the exhaustion of the micro-macrocosmic relational model or the widening of the aesthetic spectrum, and with this emotional, which takes place at the end from the 18th century and the beginning of the 19th.

Keywords: enantíōsis, oppositional logic, compositional patchation, principle of equilibrium in tension, Le Poeme de l'Angle Droit.

Abreviaturas y sistema de citas

Signos, símbolos y abreviaturas generales

ampliado	ampl.	opúsculo	opúsc.
anexo	an.	parágrafo	§
aproximadamente	ca.	póstumamente	op. posth
autor anónimo	anón./s.a.	Observaciones	Obs.
apartado	apdo.	original	orig.
apéndice	apénd.	página	pág.
autoeditado/autoedición	Dtp	página sin especificar	p.s.e.
bellas artes	B.A.A.	palabras añadidas por el doctorando a la traducción	[]
capítulo	cap.	párrafo	§
catedrático	Cat.	por ejemplo	p. e.
código/ código	cód.	prefacio	pref.
coedición	coed.	prólogo	pról.
compárese	Cfr.	obra huérfana	OW-EU
citado/a	Cit.	publicación/ publicado/a	publ.
coautor/a	coaut.	recto, anverso de folio (pegado al fol. sin punto)	r.
coordinador	coord.	Redacción	Red.
colaboradores	cols.	recopilación	recop.
colección	col.	sección	sec.
doctor	Dr.	separata	sep.
editor/ editorial/ edición	ed./Hrsg.	seudónimo	seud.
edición princeps	ed. p.	sin indicación de año (en monografías)	s. a.
enmarcado (framed)	f.	sin indicación del lugar (de edición)	s.l.
epígrafe	ep.	sin indicación de tamaño	s. t.
esquema	esq.	sin datar	s. d.
dibujo del autor	[d.a.]	sin editor	s.e.
dimensiones	dim.	sin fecha	s. f.
director	dir.	sin foliar	s. fol.
director de la tesis	dir. tes.	sin imprenta	s. i.
documento	doc.	sin marco (unframed)	u.f.
doctor/doctora	dr./dra.	sin nombre (sine nomine)	s.n.
folio/ folios	f./ ff.	sin página	s. p.
facsimil	facs.	sin traductor.	s. tr.
fascículo	fasc.	signatura	sign.
figura/ as	fig./ figs.	siguiente/ siglo	s.
folio/ foliación	fol.	siguientes	ss.
fragmento	frg.	subnota	subn.
grabado/ grabador	grab.	subrayado nuestro	[s.n.]
gráfico	gráf.	tavola [it.] o cuadro	tav.
foto del autor	[f.a.]	ilustrativo	t.
hacia, alrededor de ca.		técnica	trad.
hoja	h.	traducción	v.
ilustración/ ilustrador	il.	véase	v. t.
imprenta/impresor	impr.	véase también	v.
incluido/ a	incl.	verso de folio	vol./vols.
índice	índ.	volumen/es	vv.
inédito	inéd.	versos	VV. AA.
lámina	lám.	varios autores	et al.
libro	lib.	y otros	xil.
litografía	litogr.	xilografía	
lugar citado (locus citaum)	loc. cit.		
manuscrito	mscr.		
marca de dominio público	PDM		
nota	n.		
obra citada	op. cit.		

Acrónimos y abreviaturas específicas

Anuario Filosófico	Anu. Filos.	Große Deutsche Kunstausstellung in München	GDK
Architectural Group for Industry and Commerce	AGIC	German Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei	NSDAP
Archivo Carlo Scarpa. Treviso	ACS	Hipólito	Hippol.
Archivo de la Fundación Querini Stampalia	AQS	Kritik der Reinen Vernunft	KrV
Archivo Museo Castelvecchio	AMC	Kritik der Urteilskraft	KU
Aristoteles	Arist.	Mies van der Rohe	MvdR
Case Study House	CSH	Movimiento Moderno	Mo.Mo.
Cármides	Chrm.	Movimiento Moderno en Arquitectura	M. M. A.
Comité Int. pour la résolution des problèmes de l'Architecture	CIRPAC	Mutual Housing Association	M.H.A.
Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna	CIAM	Neue Künstler Vereinigung München	N.K.V.M.
De ordine	De or.	Número de control de la Biblioteca del Congreso (Washington, D.C., USA)	LCCN
Deutscher Werkbund	DWB	Orígenes	Orig.
Ética eudemia	EE	Platón	Pl./Plt.
Ecce Homo	EH	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	RABASF
Ethica Eudemia	EE	Royal Institute of British Architects	RIBA
Etica Nicomaquea	Eth. Nic./EN	Retórica	Ret.
Fedro	Phdr.	Teofrasto	Teofr.
Física	Phys.	Teeteto	Tht.
Fragmente der Diels-Kranz/Vorsokratiker	DK/FVS	Timeo	Tim.
Fedro	Phdr.	Vitruvio	Vitr.
Fundación Querini Stampalia	FQS	Vorsokratiker de Diels y Kranz	Vorsokr.
Gorgias	Grg.		
G. Zeitschrift für elementare Gestaltung	G		

Componentes básicos de la diagramación

El conjunto del trabajo se ha redactado conforme al sistema de citas y referencias bibliográficas humanístico, o sistema tradicional de citas a pie de página, representado por la norma UNE-ISO 690-2013 (Información y documentación. Directrices para la redacción de referencias bibliográficas y de citas de recursos de información) y la norma ISO 690-2 (Información y documentación. Referencias bibliográficas. Documentos electrónicos y sus partes). Como referencia para las abreviaturas se ha tomado en consideración el documento CSIC "Listado de abreviaturas para bibliografía" (NPO_PE1 de 04-12-2012).

En cuanto a la citación de imágenes se ha utilizado, siempre que ha sido posible, un identificador persistente (URN) del tipo PID o DOI. El objetivo no es otro que limitar la presencia de enlaces rotos o inactivos garantizando un enlace unívoco y permante (permalink).

Indicar, por otro lado, que para la maquetación y compaginación de los elementos gráficos hemos tomado como referencia el catálogo diseñado por Max Burchartz para la Internationale Ausstellung Kunst der Werbung de Essen (1931).

El trabajo ha sido compuesto con las siguientes familias tipográficas: *Futura* de Paul Renner (Bauer Type Foundry, 1927), *Sabon* de Jan Tschichold (Linotype, Monotype, Stempel, 1964), *Rotis* de Otl Aicher (Agfa-Monotype, 1988) y *Quattrocento Sans* de Pablo Impallary (Impallari Type, 2011).

Para la transliteración de términos aislados del griego se ha utilizado la fuente no-Unicode *SGreek* (Silver Mountain Software, 1996).

Nota preliminar

Las citas de los autores se han reproducido en su versión original en distintos idiomas con el fin de no alterar los textos originales. Se incluyen a continuación las traducciones al castellano.

Con respecto al aparato de notas y subnotas explicativas, cabe enumerar varios aspectos que consideramos importantes: i) las notas no se enumeran consecutivamente en todo el documento; se ha optado, para facilitar la lectura y comprensión del texto, por reiniciar la numeración en cada parte; ii) nos hemos decidido por dar un tratamiento in extenso a las acotaciones aún a riesgo de romper la continuidad de la lectura; iii) las subnotas se ubican después de la tabla de conclusiones y antes del índice de figuras y la bibliografía.

En cuanto a las formas estilísticas utilizadas se emplea tanto el estilo impersonal (característico de la prosa científica), como diferentes formas personales, fundamentalmente la primera persona del plural, el plural de cortesía y, en menor grado, la tercera del singular.

1 Introducción

*“Le vrai problème de l'art est un problème ontologique (...),
l'artiste veut faire exister, non faire beau”.*

Jean HERSCH¹

1.1 Justificación de la investigación

Debemos comenzar advirtiendo que el cambio de paradigma estético-arquitectónico que se inició en la encrucijada de los siglos XVIII y XIX fue un proceso lento y gradual preñado de implicaciones de todo orden que trascienden el ámbito del pensamiento artístico y estetológico.

Como pusieron de manifiesto algunos historiadores (entre ellos Emil Kaufmann y Hans Sedlmayr) es durante este proceso cuando se produce un intento de *desmetafisización* de la forma artística que lleva en el caso de la disciplina arquitectónica al abandono progresivo de algunos principios-base fundamentales de la manera “clásica” de pensar la arquitectura. A partir de esto, parece incuestionable, porque así lo confirma la praxis constructiva concreta de la época, que el quebranto de la idea del *embellissement classique* representa sólo una parte del problema general de la nueva arquitectura. Las realizaciones de Peter Speeth, Sir John Soane o Louis-Ambroise Dubut se muestran, de hecho, como fragmentos demostrativos ajenos al proceder arquitectónico tradicional. Vemos, pues, como la iniciativa de estos arquitectos de transición se aparta de lo que, desde el punto de vista clásico, se consideraba aconsejable, adecuado o satisfactorio.



¹ [El verdadero problema del arte es un problema ontológico (...). El artista quiere comunicar existencia, no simplemente hacer algo bello]. Cfr. Hersch, Jean. *Letra et la forme*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1946, pág. 18.

La ambivalencia de estas obras, a medio camino entre el “clásico” y el “moderno” revela, si se sabe mirar bien, aspectos inequívocamente ligados a una línea de pensamiento que asume el esquema oposicional-yuxtaposicional (tanto organizativo como conceptual) como eje básico de una nueva orientación arquitectónica.

En resumen, diremos que el propósito de este trabajo es servir de base para ampliar el conocimiento disponible sobre un aspecto proyectual, el enantiológico, poco estudiado en su conjunto y poco conocido en su especificidad.

Seguir la urdimbre completa de esta linfa temática exigiría un esfuerzo de reconstrucción que excede, con mucho, el propósito de este estudio. Nuestro trabajo es mucho más modesto. Nos hemos limitado, en primer lugar, a especular sobre el proceso de transformación ideológica que desembocó en una concepción de la arquitectura completamente nueva y autónoma. A la luz esta problemática se destilan, a continuación, nuestras reflexiones sobre algunos casos ejemplares bien reconocibles de la eventual historia de la arquitectura contemporánea.

Lo que aquí se ofrece responde en todo caso a una creciente necesidad, conscientemente sentida por amplios sectores de la historiografía actual, de renovar la teoría arquitectónica para que involucre este aspecto latente de lo enantiológico. El reconocido estetólogo Simón Marchán-Fiz en un trabajo dedicado a la disolución del clasicismo, se preguntaba, precisamente, acerca de la posibilidad misma de conocer, prescribir y señalar, esta estética del contraste y la disonancia. A este tema dedicaremos nuestras páginas.

1.2 Estado de la cuestión



La elaboración de esta tesis doctoral se inscribe, con diversas variantes, en una línea de trabajo iniciada hace años en el seno del programa 2162-02-1V01 “Cuestións De Filosofía” de la Universidad de Santiago de Compostela. La tesis doctoral mantiene, por tanto, la continuidad con el trabajo desarrollado en el período de investigación tutelado y se ajusta a las líneas generales y evolutivas trazadas en el mencionado proyecto.

Cuando dimos inicio a esta investigación, que como decimos se materializó en el trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), no pudimos localizar más allá de la bibliografía de consulta más habitual al uso casi ninguna referencia a estudios generales sobre las enantíosis artísticas, con las únicas excepciones de obras en las que aparece nuestro tema de un modo secundario y limitado. Esta diferencia en la producción bibliográfica sobre el tema conduce a la sospecha, y trae necesariamente implícito, el hecho de que nos encontramos ante un balance sobre el tema aún provisional y lleno de sugerencias y preguntas sin resolver.

Para elaborar las claves que aquí se presentan se ha partido de manuales básicos, de corte tanto histórico-filosófico como filológico, que abordan la historia del pensamiento antitético, la categoría de la oposición (*enantíosis*) y las viejas doctrinas basadas en el principio de contraposición polarizada.

Así, para el concepto de enantíosis (ἐναντιωσις) nos hemos remitido a una bibliografía breve que se estima básica o elemental. Hemos identificado en esta bibliografía un pequeño número de obras que consideramos particularmente pertinentes para la comprensión del término. Se presenta aquí una lista breve reducida a las principales aportaciones al tema. La bibliografía seleccionada en este apartado incluye el artículo "O slovach s protivopoložnymi značenijami (ili o tak nazyvaemoi enantiosemmii)" de Vikentij Šerel², el libro de Giuseppe Martano *Contrarietà e dialettica nel pensiero antico* (1972), el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (1980) de Pierre Chantraine y las interpretaciones de Bruno Snell acerca del lenguaje de Heráclito (1989).

De entre las aproximaciones más recientes destaca la revisión del filólogo Gheorghe Bârlea (2000). La precisa investigación desarrollada por el rumano se ha centrado en el estudio de uno de los fenómenos más singulares y problemáticos de la semántica histórica: la enantiosemia. Otra obra destacada, basada como la de Bârlea en un cuidadoso análisis de materiales originales, es la de Martínez Hernández (2004). En este caso, el interés se ha centrado en el estudio de las enantíosis dentro del marco del *Corpus Hippocraticum*³.



² Šerel acuñó oficialmente el término de "enantiosemia" dentro de sus análisis de semántica histórica. Cfr. Šerel, Vikentij. "O slovach s protivopoložnymi značenijami (ili o tak nazyvaemoi enantiosemmii)" en: *Filologičeskie nauki* (Voronej), vol. V-VI, 1-39, 1883.

³ Cfr. Martínez Hernández, M., "Algunos ejemplos de enantíosis en el *Corpus Hippocraticum*" en: *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 14, 2004. ISSN 1131-9070.

En cuanto a la breve bibliografía histórico-filosófica que se ha revisado para la elaboración del proyecto corresponde citar en primer lugar, una obra fundamental, de una importancia crucial en relación al problema de la caracterización de lo enantiológico. Se trata del libro del historiador Geoffrey Lloyd titulado *Polarity and Analogy* (1971). Destaca por su importancia otro texto del mismo autor publicado en 1962, "Right and left in Greek Philosophy". De entre la numerosísima bibliografía sobre Heráclito, crucial para entender nuestro tema de estudio, citaremos los estudios de Rodríguez Adrados (1973), Kahn (1981), García Junceda (1982) y Fernández Pérez (2009, 2011 [a][b])⁴.

La bibliografía en castellano nos ha dejado otras importantísimas obras de valor incalculable. Nos estamos refiriendo a la *Ontología de los opuestos* (1982) del filósofo español y profesor de la Universidad de Málaga, Tomás Melendo Granados. Y del mismo autor: "Arché y enantíosis: su nexos en el pensamiento prearmenideo" (1987)⁵. La lista se completa con "L'azione del simile e del contrario nella riflessione greca. Concezioni, immagini, espressioni ricorrenti e riemergenti nel tempo" (1995) un texto de la maceratesa Maria Fernanda Ferrini. En los trabajos que hemos reseñado se encontrarán numerosas indicaciones de fuentes y una abundante bibliografía sobre la materia por lo que prescindimos del examen particularizado de estos materiales bibliográficos.

Debemos recordar, por último, la dificultad que supuso encontrar bibliografía específica que se refiera a las enantíosis en el ámbito de las teorías de proyectación arquitectónica contemporáneas frente a la abundante literatura que se refiere a la temática de los contrastes y las oposiciones en el ámbito de la creación artística propiamente dicho. Necesariamente, tenemos que realizar una selección que incluya aquellas referencias que se consideran esenciales para construir nuestro objeto de estudio y nuestras hipótesis de trabajo. Las obras principales elegidas para el análisis del tema en cuestión serían las siguientes:

En primer lugar debemos referenciar varias obras de autores de las vanguardias clásicas cruciales porque pueden darnos claves para releer la nueva conciencia enantiológica de la modernidad. Destacan sobre todo el *Über das Geistige in der Kunst* (1912) de Wassily Kandinsky, la *Schöpferische Konfession* kleeniana que se elabora en 1918 y se publica en 1920 (*Tribune der*



⁴ Obras muy documentadas y del más alto nivel científico que proporcionan en su objeto de estudio unos resultados muy interesantes.

⁵ Cfr. Melendo Granados, Tomás. "Arjé y Enantíosis: su nexos en el pensamiento prearmenideo" en: *Cuadernos de Anuario Filosófico*. Serie Universitaria 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2007. ISSN 0066-5215.

Kunst und Zeit) o los ensayos sobre contrastes plásticos incluidos por Fernand Léger en la colectánea de 1924 ⁶.

En segundo lugar habría que reseñar las obras, ya canónicas, escritas por el gran historiador de la arquitectura neoclásica Emil Kaufmann en las décadas centrales del siglo XX: *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur* (1933), *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux and Lequeu* (1952) y *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France* (1955). Otra obra del período que aporta informaciones valiosas sobre el papel del contraste y lo enantiológico en el arranque de la aventura “moderna” es el *Verlust der Mitte* (1948) del polémico historiador Hans Sedlmayr.

La importancia de la *Teoria del restauro* (1963) de Cesare Brandi reside en que amplía la descripción del concepto de *distinguibilità* (o *riconoscibilità*) dentro de la metodología de trabajo específica de la restauración científica⁷. “Il fondamento teorico del restauro” (1950) muestra, para muchos, la primera versión de una estrategia proyectual que llegará a su máxima manifestación en la teoría científica del *restauro*⁸. El tema es crucial, como veremos a continuación, para entender la actitud mental de fondo, claramente enantiológica, adoptada por la restauración arquitectónica contemporánea.

Queremos reseñar, por último, las escasas referencias bibliográficas, dentro de las teorías de la arquitectura actuales, que se ocupan de la cuestión de las enantiosis de forma particularizada. La mayor parte de la bibliografía “clásica” sobre el tema es extremadamente reducida y relativamente reciente. Quizá uno de los textos más conocidos sea *Sun and Shadow* (1955) la conocida *enantiodicea* poética del arquitecto húngaro Marcel Breuer. Tras esta importante obra aparecen sin solución de continuidad: el *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) del teórico norteamericano Robert Venturi, los escritos sobre el concepto *In-between* de Aldo van Eyck (1961) y el crucial *Architecture as Theme* (1982) del arquitecto alemán Oswald Mathias Ungers⁹. Este último texto se suele ver como germen, o uno de los posibles gérmenes, de lo que va a presentarse como la experiencia arquitectónica oximorónica. Para la bibliografía más reciente sobre el tema



⁶ Este texto fue publicado en París, el 17 de diciembre de 1924, y en Alemania en 1925 (*Der Querschnitt*, nº 5/1). Cfr. Léger, Fernand. *Fonction de la peinture*. París: Éditions Gallimard, 1924.

⁷ Lo cual, como veremos, tiene repercusiones para nuestro objeto de estudio.

⁸ “Cfr. Brandi, C., Il fondamento teorico del restauro”, en: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1): 5-12.

⁹ Cfr. van Eyck, Aldo. “The Medicine of Reciprocity Tentatively Illustrated,” en: *Forum*, 1961.

hay que acudir a los ensayos de Stephane Beel (1989), Bernard Tschumi (1994), Eric Owen Moss (1996) o Kazuyo Sejima (2010)¹⁰.

No queremos finalizar estas líneas sin hacer mención expresa a la aún relativamente escasa bibliografía en la materia en lengua castellana. Entre las obras más destacadas se encuentra la tesis “Contradictio in terminis: dialéctica de la ambigüedad en la arquitectura contemporánea” de I. Ruiz Allen (2012), el libro “Cinco Ideas para hacer Arquitectura. Teoría de los opuestos” (2015) de Juan Ignacio Mera, las lecciones inaugurales (“On Dualism”) a cargo de I. Ábalos y R. Sentkiewicz en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Alicante (2017) o las anotaciones (no publicadas) del profesor Miguel Usandizaga en la escuela de Arquitectura Superior del Vallés.

1.3 Hipótesis y objetivos

El cambio valorativo que condujo a un afianzamiento de la temática contrastiva y oposicional en la investigación arquitectónica del siglo XVIII es el punto de partida de nuestra reflexión crítica sobre las enantíosis artísticas. Esta transformación, que implica la consideración de múltiples procesos subyacentes de orden conceptual, ideológico y metodológico se ha hecho más evidente, si cabe, en la creación proyectual contemporánea. Esta circunstancia ha motivado que todavía en la actualidad muchos investigadores se sigan planteando interrogantes sobre el significado y el alcance de lo que genéricamente hemos llamado instancias enantiológicas o contrastivas. El presente estudio aspira a dar cuenta, precisamente, de algunos episodios ejemplificativos de esta, subterránea y casi imperceptible, linfa temático-proyectual.

A la hora de afrontar su estudio hemos considerado oportuno adoptar un criterio selectivo en la medida que limita el objeto de la investigación a un determinado contexto espacio-temporal. Conviene, una vez llegados a este punto, señalar los objetivos o propósitos específicos que se pretende alcanzar con el desarrollo de la investigación:



¹⁰ Conferencia de Beel dictada en los III Encontros Internacionais de Arquitectura. Santiago de Compostela, 29-31 Oct., 2003. Cfr. Beel, Stephane. “Vliegtuigen in rijstvelden”, en Forum n° 33 / 2 (monográfico sobre Stephane Beel, 1989; véase también, Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994; Owen Moss, Eric. “Gravity is only temporary” en: Vidler, A., (Introd.). *Buildings and Projects 2*. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 1996) o Kazuyo Sejima, K., press conference for the 12th Venice Architecture Biennale (Manifiesto para la duodécima edición de la Biennale di Venezia, 2010).

- Explorar la posición, llamémosle “equilibrista” (o “consensualista”) hacia los contrarios de impronta “clásica”.
- Analizar la dimensión multiplanar de las estructuras oposicionales speerianas.
- Identificar y caracterizar el planteamiento contrastivo y de tratamiento de las oposiciones del “proyecto moderno”.
- Identificar las bases que permitieron el desarrollo del enfoque oposicional “moderno”.
- Estudiar el valor de la categoría del “contraste” dentro de la teoría del *restauro* arquitectónico.
- Examinar críticamente la orientación proyectual sachlichkeitiana.
- Explorar la influencia que ejerció la ideología oposicional-contrastiva sobre el pensamiento y la actitud proyectual corbuseriana.

1.4 Metodología y acotación del objeto de estudio

Desde un punto de vista metodológico-investigacional, se ha realizado este estudio siguiendo los siguientes parámetros: vaciado bibliográfico y seriación de la producción intelectual sobre la materia; estudio, reflexión y sistematización de las aportaciones al tema; formulación de las hipótesis de trabajo partiendo de un marco teórico amplio; trabajo de campo (en forma de visita a los diferentes edificios objeto de estudio, toma de imágenes y realización de mediciones y croquis).

Antes de adentrarnos en el análisis de la organización temática, debemos señalar dos cuestiones previas relativas a la propia metodología de la investigación. Hay que señalar en relación con las fuentes documentales que hemos optado, siempre que ha sido posible, por utilizar fuentes primarias, esto es, documentos históricos contemporáneos a la época estudiada. Cabe añadir, por otra parte, que se han intentado respetar todas aquellas voces, locuciones y denominaciones que aparecen asociadas tradicionalmente a un marco idiomático concreto; estamos pensando, y tan sólo por citar un ejemplo, en locuciones o expresiones fijadas como las proclamas corbuserianas o los aforismos miesianos. Esto quiere decir que si estamos en un marco teórico preciso (como puede ser el de la *Neue Sachlichkeit* asociado al contexto idiomático de los países centroeuropeos) intentaremos acercarnos a ese marco a la hora de construir nuestras

locuciones teóricas. Una vez dicho esto, pasamos a presentar la organización de los contenidos de nuestro trabajo.

Tal y como se observa en el índice, la investigación está planteada en tres partes a modo de bloques temáticos. La primera parte, dedicada a fijar el marco-cronológico en el que se va a desarrollar el trabajo proporciona la base necesaria para llevar a cabo la investigación. Para facilitar su comprensión, el capítulo se ha estructurado en dos partes fundamentales: una primera en la que se han tratado diferentes aspectos del arte y la propaganda totalitaria nacionalsocialista (*kriegerische NS-Propaganda*); y una segunda que muestra el papel crucial que juega la dinámica del juego de opuestos en el pensamiento proyectual speeriano. A este respecto, conviene señalar, ante todo, que la línea de delimitación de este clasicismo totalitario (*nationalsozialistische Klassizismus*) aparece marcada predominantemente por una actitud proyectual bien reconocible que se remonta al proyecto de *l'architecture parlante* del neoclasicismo revolucionario francés. Para llegar a esta conclusión ha sido necesario realizar un estudio del marco teórico que rodea al tema y confeccionar un itinerario de indagación que se remonta a la tentativa de depuración del pensamiento arquitectónico realizada por Claude Perrault.

El segundo capítulo plantea, como hipótesis de trabajo, algunas interrogantes relacionadas con la validez de la visión enantiológica en el contexto de la orientación proyectual racionalista y sachlichkeitiana. Esta parte recoge cuestiones genéricas relacionadas con la actitud cientificista de la *Neue Sachlichkeit*, la afasia poética de las propuestas urbanísticas formuladas por Hilberseimer o la visión tecnocrática del primer período “heroico” de Le Corbusier, el de los años veinte.

La última parte del trabajo recoge un tema historiográficamente controvertido: la contribución del Le Corbusier post-purista al desarrollo de una perspectiva proyectual que podríamos llamar oposicional, contrastiva o enantiológica. Como podremos comprobar, éste es un punto de partida fundamental para la evolución, lenta y sinuosa, del pensamiento arquitectónico contemporáneo. Recordemos, por otra parte, que la doctrina enantiológica de Marcel Breuer (publicada precisamente en 1955 al igual que *Le poème de l'angle droit*) o la teoría de Ungers sobre la *coincidentia oppositorum* (*Architecture as Theme*, 1982) se elaboran a partir de una linfa temática que se remonta, al menos en un primer momento, a las investigaciones de los años veinte y treinta desarrolladas por teóricos como Paul Klee, Adolf Loos, Mies van der Rohe o Alvar Aalto.

Consideramos conveniente señalar un último aspecto relacionado con el trabajo teórico-metodológico. El intento de evitar, ciertos elementos que podríamos llamar “presentistas” es una circunstancia que, en parte, ha pesado a la hora de configurar las secciones de contenidos. Esto quiere decir que hemos tratado de acercar los límites de nuestro ámbito de estudio a nuestro propio horizonte conceptual.

No queremos terminar esta exposición sin hacer referencia a lo que, de forma habitual, suele denominarse pauta de diagramación de los contenidos. Hemos estimado conveniente tomar como referencia, en aras de la congruencia entre el contenido y la forma de presentación gráfica, el catálogo diseñado por Max Burchartz (1887-1961) para la Exposición Internacional Arte de la Publicidad de Essen de 1931 ¹¹. Recordemos que el pensamiento al que pertenece Burchartz, el de la llamada *neue Typographie*, privilegió el papel de lo oposicional en el proceso de organización de la información, concediéndole al contraste (de carácter conflictual) un valor casi absoluto.

1.5 Marco teórico

Antes de adentrarnos en el análisis de las diferentes partes del trabajo, creemos oportuno ofrecer una breve presentación del marco referencial del objeto de estudio, esto es, el fenómeno de los contrarios, o *enantíosis* (ἐναντιωσις), tanto en cuanto modalidad neurognóstica relacionada con el análisis oposicional o dualístico de lo real, como en cuanto esquema explicativo, especulativo o proyectivo fundado en distinciones de carácter oposicional ¹². Podemos, por lo tanto, comenzar reflexionando sobre el papel de lo *enantiológico* desde una doble perspectiva¹³: por un lado, desde una vertiente general, poniendo de relieve la base neurológica que facilita que se forme un modo de pensar basado en la pendulación entre opuestos o, si preferimos, en el principio de contraposición polarizada; y, por otro lado, desde la óptica de una orientación proyectual ligada al paradigma de la



¹¹ Al respecto, véase la fig. xiv.

¹² El término *enantíosis*, que aparece por primera vez en Platón (*Sph.*, 236e 5), es utilizado en un sentido amplio para hacer referencia a fenómenos, conceptos o determinaciones contrapuestas o, si se prefiere, relacionadas polarmente.

Como es sabido, el juego de opuestos polares constitutivo del período arcaico del pensamiento griego designa indistintamente los términos *contrario* y *opuesto*. Este sentido común, anterior a las delimitaciones aristotélicas (*Met.*, Δ, 10, 1018a 20-34, *Cat.* 9a 16-14a 25), será el que utilicemos con mayor frecuencia. Cfr. Fernández Pérez, G. La lógica de la oposición en la física de Anaximandro, Pitágoras y Heráclito. *Thémata: Revista de filosofía*, n° 44. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011, pág. 262 y ss.

¹³ Enantiológico del griego *enantíosis* (opuesto o contrario). Cfr. Chantaine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1980, págs. 91-92.

arquitectura rigurosamente *moderna* ¹⁴. A estos dos aspectos dedicaremos las primeras páginas de nuestro trabajo.

Intentemos, antes que nada, exponer esquemáticamente el estado actual del conocimiento científico sobre el tema. Según sostienen investigadores como Andrew Newberg o Vince Rause, la estructuración y la formación de configuraciones y explicaciones oposicionales presenta fundamentalmente motivaciones neurofisiológicas. Dentro de este contexto, ha sido relativamente tardío (Newberg y d'Aquili, 1999) el hallazgo de la correlación existente entre la actividad del subsistema de “operadores cognitivos” y el desarrollo del pensamiento oposicional en sí mismo ¹⁵.

Si quisiéramos resumir como concibe Eugene d'Aquili el proceso lógico-analítico de *enantiologización*, podríamos decir que nuestra percepción dicotómica surge y se constituye como consecuencia de la actividad neurofisiológica desarrollada por el llamado “operador binario”, una subestructura cerebral específica de la región inferior del lóbulo parietal izquierdo, centrada en el análisis (interpretativo) de la realidad percibida por nuestros sentidos¹⁶. Se trata, si nos detenemos a pensar en ello, de una aprehensión o comprensión de lo real articulada sobre un doble proceso, perceptivo y noético-construccional, de claro carácter complementario. Ello significa que es el *molde arquetipizador* que sobrepone el operador binario el que, según d'Aquili, da un carácter polar a lo observado. En este sentido, puede decirse que la estructura cognitiva enantiológica vendría a ser algo así como una pre-concepción epistemológica interna, es decir, un ordenamiento *a priori* que crea la mente para dar inteligibilidad al mundo y que muy probablemente también gobierna la conceptualización estética y la visión artístico-creadora. La comprensión de lo real atendiendo a pares de opuestos dependería, pues, de la actividad de las redes neurológicas parietotemporales

¹⁴ Utilizamos el enfoque historiográfico que entiende la modernidad como un proceso amplio que se remonta a mediados del siglo XVIII y llega hasta nuestros días. Es el modelo, salvando las grandes diferencias que hay entre ellos, de autores como Emil Kaufmann, Nikolaus Pevsner o Joseph Ryckwert.

¹⁵ Se afirma así la idea de que son los siete operadores cognitivos (holístico, causal, reduccionista, abstracto, binario, cuantitativo y existencial) los que crean formas, conceptualizaciones y categorías de organización para ordenar la diversidad y complejidad de la realidad empírica. Cfr. Newberg, A.; d'Aquili, E., *Why God Won't Go Away: Brain Science & the Biology of Belief*. New York: Ballantine Books, 2001, págs. 47-53, 63-65; sobre la tabla de siete operadores cognitivos (Newberg, 1999) véase, Peterson, Gregory R., *Minding God: theology and the cognitive sciences*. Minneapolis: Fortress Press, 2003, pág. 110.

¹⁶ En palabras de Newberg, d'Aquili y Rause, el operador binario refiere la “human brain's ability to reduce the most complicated relationships of space and time to simple pairs of opposites”. Cfr. Newberg, A.; d'Aquili, E., *Op. cit.*, pág. 50. El estructuralismo biogenético de d'Aquili está bien documentado en las conferencias pronunciadas por F. J. Rubia Vila en la Real Academia Nacional de Medicina de España. Véase, muy especialmente Rubia Vila, Francisco J., *El pensamiento dualista*, publicada en: Separata de los Anales de la Real Academia Nacional de Medicina. Madrid: Real Academia Nacional de Medicina, tomo CXII, cuaderno segundo, 1995 (conferencia impartida en la Real Academia Nacional de Medicina en sesión de 28 de marzo de 1995); sobre el tema véase también, Rodríguez Villar, A. J., *El Triple Desarrollo de Segismundo. Ontogenia, Filogenia y Determinismo Social. Anuario Calderoniano*, 5, Universidad de Navarra, 2012; véase igualmente, la teoría de evolución filogenética del cerebro del neurocientífico Paul MacLean. Cfr. MacLean, P., *The triune brain in evolution: role in paleocerebral function*. New York: Plenum, 1990.

que introducen orden en el mundo mediante contrarios ¹⁷. Y esto sin contar con el hecho de que ciertos aspectos de la realidad parecen mostrar una “apariencialidad” nítidamente enantiológica; así, por ejemplo, el movimiento vicisitudinal que se da entre la noche y el día ¹⁸.

No se concibe, pues, una experiencia enantiológica en la que la base no sea la colaboración absoluta entre el carácter oposicional de la realidad en cuanto tal –si es que esto puede considerarse– y las funciones mentales de análisis de la realidad exterior. Lógicamente, este inesperado carácter *neurogénico* de las enantíosis conlleva un necesario escepticismo respecto de la condición germinalmente enantiológica de la naturaleza. La duda recae, pues, sobre ella.

No es difícil caer en la cuenta de que la neurofisiología y la bioquímica cerebral han hecho aflorar cuestiones cruciales que desafían numerosas teorías filosóficas y prefilosóficas sobre los opuestos. Retomando las tesis de d'Aquili, el profesor Rubia Vila nos ha recordado de que manera, el predominio de oposiciones polares en la mayoría de cosmogonías presocráticas avala, tanto como compromete, la pertenencia ontológica de lo oposicional al núcleo esencial de la naturaleza. A este respecto, conviene recordar, que, si bien existe un amplio acuerdo sobre la condición *raciogénica* de estas estructuras enantiológicas, no existe una postura unánime, y universalmente admitida, sobre la pertenencia de las enantíosis a la esfera ontológica o protofenoménica del universo.

Todo esto, como vemos, conlleva aceptar la complejidad constitutiva del modo de razonar a base de pares de opuestos. Intentemos, no obstante, dar cuenta de las explicaciones que se ofrecen acerca del sentido o el objetivo del pensamiento enantiológico. De este modo, podemos aventurar un triple plano de consideración. Veamos a continuación, de forma sumaria, los diferentes niveles que, con las debidas reservas, cabe considerar:

a) *Dimensión neurogénica o cognitivista* ¹⁹. En este contexto, lo enantiológico se nos presenta como una configuración noético-perceptiva



¹⁷ Esto es cierto sólo en parte. Todos los operadores cognitivos, estén donde estén ubicados, colaboran en la configuración y comprensión de los datos sensoriales. Así, por ejemplo, en el hemisferio no dominante (o derecho), que también participa en la cognoscibilidad del mundo, pueden encontrarse funciones como la de orientación visuo y audiespacial (temporo-parieto-occipital) o la de comprensibilización de la totalidad de lo real (parietotemporal).

El opérculo parietal, o giro supramarginal, se corresponde con el área 40 del mapa citoarquitectónico de Brodmann. Cfr. Valiente Barroso, Carlos. *Estudio neuropsicológico de funciones ejecutivas en religiosas meditadoras contemplativas*. Emilio García García (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Facultad de Psicología. Universidad Complutense de Madrid. 2011, págs. 80-81. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13308/>; véase también, Martínez-Salio, A., “Neuroteología”. *Neurología. Suplementos*. Vol. 5, suplemento 1. Barcelona: Sociedad Española de Neurología. 2009, pág. 25.

¹⁸ Hay que resistir la tentación de ver lo enantiológico como una instancia únicamente empírica; aunque las enantíosis se muestren, o se nos ofrezcan, como una realidad engañosamente real.

¹⁹ Es la dimensión ligada a la evolución filo-ontogenética del cerebro noético.

ligada a toda una serie de procesos de naturaleza neurofisiológica tanto filogenéticos (desarrollo del neoencéfalo, lateralización de funciones cerebrales y especialización hemisférica, etc)²⁰ como ontogenéticos (adquisición y desarrollo de esquemas oposicionales básicos en edad infantil relacionados con la valoración sensorio-perceptual, dimensional, tempo-espacial, cuantitativa, axiológica, etc). En este contexto, resultan especialmente relevantes los avances obtenidos en las últimas décadas por Fantini (1982), Torrecilla, Brito de la Nuez, Carranza (1984) y Hernández Pina (1984), entre otros ²¹. Recientemente, Varo Varo ha intentado establecer una contextualización cronológica de la población infantil en el marco de la adquisición de las alternativas oposicionales o polares. De todas formas, cabe decir que se trata de estudios incipientes que muestran resultados no suficientemente concluyentes por lo que sus datos deben tomarse *cum grano salis*, es decir, con mucha cautela y como una simple aproximación. A la luz de estas investigaciones, se resumen a continuación las distintas relaciones polares con indicación de su posible edad de adquisición:

²⁰ En esta tradición se encuentra el análisis (funcional) citoarquitectónico de Campbell, Brodmann y Vogt (1903), la conceptualización (evolutiva) del cerebro “triuno” o “trino” de P. MacLean (1990), la investigación neuroetológica de M. Alper (1996) y M. R. Waldman (2006) o, incluso, la teoría de la mente bicameral de J. Jaynes (2000). Tampoco podemos olvidar, por otra parte, las investigaciones que A. Baring y J. Cashford, han llevado a cabo en materia de periodización. Recordemos, simplemente, que ambos autores sitúan el surgimiento del “paradigma oposicionista” en el largo umbral que lleva del Neolítico a la Edad del Bronce. Aunque las evidencias que permiten apoyar esta teoría se circunscriben sobre todo al marco mitológico, todo parece indicar que en este periodo se gestó una profunda transformación de la conciencia humana. Para corroborar esta cronología señalan la existencia de varias condiciones necesarias. Estas condiciones, presentadas de forma resumida, son las siguientes:

- El asentamiento de la mitología patriarcal ario-semítica; lo que conlleva la quiebra del modelo de la Gran Madre Primordial paleolítica.
- La liquidación del viejo sentimiento, propio del Paleolítico, holista-participativo.
- La afirmación de una oposición entre los poderes de la luz y la oscuridad.
- La aparición en la consciencia sumeria (h. 2500 a. C) de una nueva actitud hacia la muerte que pasa a verse como algo opuesto a la vida, con lo que esto implica de liquidación del viejo “concepto lunar de muerte y renacimiento”.
- La separación absoluta entre la humanidad y la deidad (contraria a la visión del agricultor neolítico).
- La imposición de la ética guerrera, agresiva y combativa, tras las migraciones nómadas y tribales de la Edad del Bronce temprana. Como señalan Baring y Cashford, “(...) the moral order of the god culture, derived from the Aryan and Semitic tribes, was based on the paradigm of opposition and conquest: a view of life, and particularly nature, as something ‘other’ to be conquered” [el orden moral de la cultura del dios, derivado de las tribus semíticas y arias, estaba basado en el paradigma de la conquista y de la oposición: una visión de la vida y, particularmente, de la naturaleza, como un ‘otro’ a quien conquistar]. Cfr. Baring, Anne; Cashford, Jules. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London: Viking Arkana, 1991 (trad. cast. de Andrés Piquer [et al.], *El mito de la diosa: Evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A., 2005, págs. 188 y ss.).

²¹ Cfr. Fantini, Albino E., *La adquisición del lenguaje*. Barcelona: Herder, 1982; véanse además: Torrecilla, Gloria; Brito de la Nuez, Alfredo G.; Carranza Carnicero, José Antonio. Un estudio sobre la comprensión de términos espacio-temporales en niños de 4 a 6 años. *Journal for the Study of Education and Development, Infancia y Aprendizaje*, nº 26, 1984, ISSN 0210-3702; Hernández Pina, F. *Teorías psicopsicolingüísticas y su aplicación a la adquisición del español como lengua materna*. Madrid: Siglo XX de España, Editores, S.A., 1984; Varo Varo, Carmen. *La Antonimia Léxica*. Madrid: Arco Libros, 2007.

Ejes de estructuración oposicional (dimensión, propiedades)	Edad prevista de adquisición (años aprox.)	Términos opuestos. Adjetivos valorativos de la relación de contrariedad
Oposición dimensional (tamaño)	3	Grande / pequeño
Oposición cuantitativa absoluta	3	Mucho / poco
Oposición cuantitativa relativa	7	Más que / menos que
Oposición ubicación espacial	3	Arriba / abajo
Oposición ubicación espacial	3	Dentro / fuera
Oposición estético-apariencial (estimación cualitativa)	3	Bello / feo
Oposición axiológica (evaluación cualitativa)	3	Bueno / malo
Oposición temporal	3	Día / noche
Oposición de los valores términos (perceptibilidad cualitativa)	3-6	Caliente / frío
Oposición dimensional (altura)	3-6	Alto / bajo
Oposición dimensional (longitud)	4	Largo / corto
Oposición espacial	4	Cerca / lejos
Oposición dimensional (anchura, grosor)	4-6	Ancho, gordo / estrecho, delgado
Oposición temporal	5	Rápido / lento
Oposición espacio-temporal	5	Delante / detrás
Oposición espacio-temporal	5	Antes / después
Oposición espacio-temporal	5	Primero / último
Oposición espacial	5	Derecha / izquierda

Fig. i. Cuadro de adquisición de relaciones oposicionales en edad infantil ²².

²² Cuadro elaborado por el autor a partir de los datos aportados por Varo Varo (2003, 2007). Frente a lo que se podría suponer, el tema de la adquisición ontogenética de aspectos o significados oposicionales ha sido muy estudiado y, por tanto, motivo de publicaciones diversas. Destacan, además de los ya citados, los ya clásicos resultados de Sinclair-de Zwart (1969), Wales y Campbell (1970), E. Clark (1973), Brewer y Stone (1975), Ehri y Townsend (1976), Carey (1977) o Gagarina (2003). Cfr. De Villiers, P., De Villiers, J. G., y De Villiers, P., *Language Acquisition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978, págs. 136-143.

b) *Dimensión cosmo-gnoseológica* ²³. Desde nuestro punto de vista, los poemas, relatos y narraciones teo-cosmogónicas de la antigüedad, tanto filosóficas como aquellas colindantes con éstas, pueden enmarcarse en lo que hemos descrito, si se quiere en abstracto, como ámbito cosmo-gnoseológico ²⁴. Estos testimonios escritos, por tanto, nos servirán de base para caracterizar y valorar conceptualmente los principios seminales del modo de pensar a base de pares de opuestos. Podemos continuar, pues, señalando algunos protofundamentos que van a permitir ahondar en la cuestión planteada ²⁵. Entre otros, cabría mencionar, por su especial relevancia:

b.i) *El topos de la segregación de cualidades opuestas a partir de un estado de indistinción primordial.*

Ej.: El cosmos enantiológico anaximandro, con su doctrina del apeiron indiferenciado e indeterminado, parece suministrar un ejemplo notable de este tipo de proto-principio

²⁶,

b.ii) *La idea de polarización de lo Uno y lo Múltiple y, al mismo tiempo, la de prioridad ontológica de la unidad sobre las partes.*

Ej.: El ejemplo de los pitagóricos es, como señala Guthrie, uno de los más significativos ²⁷. *Y es que en la exposición enantiológica pitagórica se descubre la intelección jerárquica de unos contrarios sobre otros. Una merma moral y ontológica que, en opinión de Melendo, afecta a los opuestos situados en el lado del mal, la pluralidad, lo ilimitado, etc* ²⁸.

²³ En las últimas décadas se ha ido consolidando, tanto desde el ámbito de la mitología como de la historia del pensamiento filosófico o de la historiografía filosófica propiamente dicha, un renovado interés por esta temática. Entre los representantes destacados de esta corriente están M. Eliade, R. Pettazzoni, Jean-Pierre Vernant o A. Ortiz-Osés, entre otros.

²⁴ Estas narraciones van a servir, en gran medida para dominar mentalmente el Cosmos, al reducir a unos pocos principios efectivos la confusa multiplicidad fenoménica. Como nos recuerdan Fränkel y Lloyd, el mundo mental y afectivo de la Grecia primitiva está regido por la ley arcaica de la polaridad. La vida, la conciencia, la estructura cósmica y el proceso del mundo son sentidos, en opinión de estos autores como una secuencia de transformaciones entre opuestos. La superación del modelo de pensamiento con opuestos polarizados excluyentes se habría fraguado, en opinión de Fränkel, en torno a la mitad del siglo V a. C. Es ahí cuando en el pensamiento enantiológico se enriquece con la gama del más y menos y del término medio. Cfr. Fränkel, Hermann Ferdinand. *Early Greek poetry and philosophy: a history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pág. 507.

²⁵ Y que consideramos necesarios para reconceptualizar el lenguaje interpretativo de la arquitectura y la metodología proyectual contemporánea.

²⁶ Para Bueno, la cosmogonía anaximandrea muestra, *in nucleo*, el primer tratamiento propiamente filosófico sobre los opuestos. Conford y Vernant nos recuerdan que el modelo jonio de segregación y germinación de contrarios a partir de una unidad primordial estaba ya presente en la poesía heisódica (*Teogonía*, 116 ss). Para Martano, nos recuerda Melendo, esta primera aproximación se retrotrae a Tales. Cfr. Fernández Pérez, G., *Op. cit.*, pág. 264; véase también sobre el tema, Bueno, G. *La metafísica presocrática*. Oviedo: Pentalfa, 1974, pág. 128. Hay que reseñar, en particular, las investigaciones llevadas a cabo por T. Melendo Granados: "Nada y ontología en el pensamiento griego" (*Anu. Filos.*, vol. 18. Pamplona: Universidad de Navarra, 1985, pág. 85) y, sobre todo, el ensayo "Arje y enantiosis: su nexo en el pensamiento preparmenideo" (*Anu. Filos.*, 20, Pamplona: Universidad de Navarra, 1987, pág. 132).

²⁷ "Pythagoreanism unlike the Ionian philosophies is rooted in values; unity, limit, etc. appeared on the same side as goodness because they are good, whereas plurality and the unlimited are bad" [El pitagorismo, de manera distinta a los filósofos jonios, está enraizado en los valores; la unidad, el límite, etc., aparecen situados en el mismo lado que el bien, porque son buenos, mientras que la pluralidad y lo ilimitado son malos]. Por contra, para Heráclito, "no hay primacía ontológica de unos contrarios sobre otros, y (...) tampoco hay primacía moral". Cfr. Guthrie, W. K. C., *A History of Greek Philosophy: The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, págs. 245-246; véase, además, la tesis doctoral de Fernández Pérez titulada *Heráclito: naturaleza y complejidad*. Luciano Espinosa Rubio (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia. Área de Filosofía. Universidad de Salamanca, 2009, pág. 232. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=27220>

²⁸ Aristóteles nos ofrece la tabla en *Met.* 986 a 22s: Límite - infinito (o ilimitado), Impar - par, Uno - multiplicidad, derecha - izquierda, Masculino - femenino, Reposo - movimiento, Recto - curvo, Luz - oscuridad, Bueno - malo, Cuadrado - oblongo. Cfr. Bueno, G., *Op. cit.*, págs. 151-154; véase también, Melendo, T., *Op. cit.*, 1987, pág. 94, n. 45. Como nos recuerda Fernández Pérez, el estagirita señala esta *merma* en la ética nicomaquea (*Eth. Nic.* II, 6, 1106b 29). Melendo indica, por otro lado, como para Anaximandro "la existencia misma de los contrarios conlleva un deje de negatividad". Cfr. Melendo Granados, T., *Op. cit.*, 1985, pág. 136; véase, también Fernández Pérez, G., *Op. cit.*, 2009, pág. 32.

b.iii) La teoría del equilibrio y la compensación estequiológica y/o dinamológica presente en el universo.

Ej.: Un ejemplo demostrativo al respecto es el modelo de equilibrio entre poderes opuestos del cosmos enantiológico anaximandreo²⁹. Un proceso parecido de pensamiento lo encontramos en la idea alcmeónica de la salud y la enfermedad. Así, vemos que es el equilibrio de las cualidades contrarias que integran el cuerpo (isonomia ton dynameon) el causante de la salud en el ámbito médico de la secta pitagórica. La enfermedad, por contra, se tiende a asociar con el desequilibrio enantiótico o predominio (monarkhia) de unas cualidades sobre otras³⁰.

b.iv) El topos de la unificación de la contrariedad (coincidentia oppositorum) en la divinidad.

Ej.: Encontramos en Heráclito (22 B 67 DK) una exposición muy coherente de esta teoría: “La divinidad: día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre. Pero se torna otra cada vez, igual que el fuego cuando se mezcla con los inciensos, se llama según el gusto de cada uno”³¹.

b.v) La idea de que los opuestos se conexionan e interactúan mutuamente siguiendo una sucesión temporal indefinida alternante, cíclica o vicisitudinal. Estamos, en todo caso, en presencia de un rasgo fundamental del modo de pensar oposicional arcaico: el movimiento oscilatorio o en vaivén entre extremos polarizados. Así lo expresa Cornford: “The Opposites interact or reunite, in meteoric phenomena, or in the production of individual living things”³².

Ej.: Los ejemplos abundan. De Heráclito poseemos un número relativamente grande de fragmentos que tratan directamente la idea del devenir vicisitudinal:

“(…) fuego siempre vivo que se prende y apaga según medidas” (22 B 30 DK);

“El kykeón se descompone cuando no se agita” (22 B 125 DK [Teofr., *De vertigine*, 9])³³.

b.vi) La tesis de la generalización o universalización de los opuestos a la totalidad de las cosas³⁴.

²⁹ Cfr. Bueno, G., *Op. cit.*, pag. 112.

³⁰ Necesidad de una combinación equilibradora (isonomía) en la mezcla proporcionada (krasis) de las *dynameis* opuestas. Alcmeón abunda en el uso del lenguaje jurídico algo que será habitual en el comercio de los opuestos.

³¹ Enfoque que encontramos en muy diferentes autores. Así, por ejemplo, en Anaximandro, Heráclito o Filolao. El topos, muy celebrado, reaparece en la discusiones de Eckhart, Sayj al-Akbar, Cusa o Bruno. Cfr. Fernández Pérez, G., Lo divino como resolución de la oposición en el pensamiento de Heráclito, *Fragmentos de filosofía*, nº 9. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011, págs. 99 y ss.; véase también, Fernández Pérez, G., *Op. cit.*, 2011, págs. 268, 277.

³² [Los opuestos interactúan o se reúnen en los fenómenos metereológicos y en la producción de los seres vivos individuales]. Cfr. Cornford, F. M., *Principium Sapientiae*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952, cap. XI, págs. 188-189.

³³ El kykeón, una bebida sagrada compuesta de varios ingredientes que debía agitarse antes de beberse, metaforiza el movimiento o cambio de la naturaleza. El texto teofrasto *De vertigine* (cap. 9) menciona el texto heraclíteo.

Mondolfo ilustra el principio con otros dos ejemplos: “Descendemos y no descendemos a un mismo río; nosotros mismos somos y no somos (frag. 49); “No es posible descender dos veces al mismo río, tocar dos veces una sustancia mortal en el mismo estado, sino que por el ímpetu y la velocidad de los cambios (se) dispersa y nuevamente se reúne, y viene y desaparece” (frag. 91). Cfr. Mondolfo, R., *El pensamiento antiguo: historia de la filosofía greco-romana*. Editorial Losada, 1945, pág. 47.

³⁴ El pensamiento numérico-pitagórico explica esta idea apelando al carácter oposicional de unos números que son, ontológicamente hablando, primeros principios de todas las cosas Cfr. Melendo Granados, T. *Op. cit.*, 1985, págs. 93-94; véase además, Fernández Pérez, G. *Op. cit.*, 2011, pág. 288.

b.vii) La afirmación de un concepto de armonía que inertiza y/o apacigua la tensión y la discordia que existe entre los elementos contrapuestos³⁵. Tal pensamiento admite en el mundo griego múltiples significaciones: acuerdo entre sonidos diversos o disonantes, armonía entre dioses y hombres, concordia (o homónia) de los diferentes elementos de la comunidad política, una adecuada disposición (o justicia) entre los diversos elementos que existen en el alma, armonía (o isonomía) de los constituyentes fisiológicos del cuerpo humano, etc.³⁶.

Ej.: El ejemplo escogido, en este caso, es de Filolao: “La armonía es la Unidad de muchas mezclas [elementos] y un acuerdo entre los elementos discordantes”³⁷.

b. viii) la afirmación (heraclítica) de la equipotencialidad e irreductibilidad de los contrarios³⁸.

Ej.: Hay en Heráclito varios fragmentos que muestran esta dimensión polemológica:

“Todo sucede según discordia” (22 B 8 DK [Arist., E.N. 1155b]).

“Guerra es padre de todos (...) (22 B 53 DK [Hippol., Refut. IX, 9, 4]).

“(...) la Guerra es común (...) y (...) todo sucede según discordia y necesidad” (22 B 80 DK [Orig., Contr. Cels., VI, 42])³⁹.

b. ix) La estructuración de los modos oposicionales dentro de la metafísica aristotélica⁴⁰.

Ej.: Encontramos tematizados los modos de oposición en: Cat. c. 10 (11 b 15-13b 35); Top. 109b 17ss., 113b 15 ss., 135b 7ss; Metaph. 1018 a 20 ss., 1054 a 23ss., 1055 a 38ss⁴¹.

c) *Dimensión sociológica o antropológica.* Dentro de la literatura socio-antropológica que aborda el tema de las enantíosis encontramos temas clave que, con variantes, pueden tenerse como recurrentes en los estudios y

³⁵ La raíz apaciguadora es propia de la armonía matemático-musical pitagórica. Recordemos que para Gigon (Investigaciones heraclíticas, 1935: 23) la armonía es entendida como “encaje”, “juntura” o “conexión”. La misma consideración (voz Ἀρμονία) aparece en Chantraine, P., *Dictionnaire Etymologique de la langue Grecque. Histoire des Mots*. Tome I. París: Éditions Klincksieck, 1968, págs. 110-111.

³⁶ El pensamiento de época clásica estima, prolonga y generaliza, con el trasfondo de las ideas prevalecientes en los siglos V y IV a. C., el viejo principio isonómico.

³⁷ Como nos recuerda Fernández Pérez, la diferencia entre la armonía pitagórica y la heraclítica es evidente. Para los pitagóricos la armonía es equilibrio, ajuste y apaciguamiento de lo opuesto; para el pensamiento heraclítico, por contra, es mantenimiento de la tensión equipotencial. En cualquier caso, estamos, y esto es importante reseñarlo, ante una armonía apaciguadora (deudora de la visión pitagórica) de claro carácter musical. Cfr. Diels, H. y Kranz, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, Weidmannsche, 1951 (trad. cast. parcial de A. Llanos. *Los presocráticos y sus fragmentos*, Buenos Aires: Juárez Editor, 1986, pág. 191); véase además, Fernández Pérez, G., *Op. cit.*, 2009, pág. 230; véase por último, Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Ancient aesthetics: aus: History of aesthetics*, Vol. 1. Paris / Warszawa: PWN- Polish Scientific Publishers, 1970, pág. 80.

³⁸ Como nos recuerda Fernández Pérez, para Heráclito, los contrarios son “antagonistas al tiempo que complementarios. Entre ellos no hay más reconciliación posible que la eterna tensión”. Cfr. Fernández Pérez, G., *Op. cit.*, 2009, pág. 232.

³⁹ Cfr. Melendo Granados, Tomás. *Op. cit.*, 1985, pág. 150; véase también, Fernández Pérez, G., *Op. cit.*, 2011, pág. 287.

⁴⁰ A estos protofundamentos podríamos añadir otros como la ley del continuo pendular de la existencia humana (*Archil.*, 128, 6-7 W), la interpretación anaximandrea de la vida humana y del proceso cósmico como un juicio o litigio, o la desmaterialización pitagórica de algunas de las contrariedades que gobiernan la naturaleza. A este respecto tampoco debemos olvidar las importantes aportaciones realizadas por Platón y Aristóteles; unas contribuciones que vienen marcadas, en todo caso, por una racionalización de tipo lógico de las enantíosis. Como nos recuerda Lloyd “entre los avances más notables debidos a Platón están la elucidación de la naturaleza de la contradicción y la distinción trazada entre la negación de un predicado y la afirmación del predicado contrario con relación a un sujeto determinado”. El rasgo más sobresaliente de la conceptualización aristotélica de las enantíosis es, quizá, la clasificación de opuestos que nos da el estagirita en varios lugares del *Organon* y de la *Metafísica*. A esto habría que añadir, además, el papel desempeñado por la elucidación de las reglas que establecen la ley de no-contradicción y el principio del tercero excluido en el plano proposicional. Cfr. Melendo Granados, T., *Op. cit.*, 1985, pág. 85; véanse, además, las siguientes obras: Lloyd, Geoffrey E. R., *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966; Rodríguez Adrados, Francisco *Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, pág. 96.

⁴¹ Cfr. Lloyd, Geoffrey E. R., *Op. cit.*, pág. 161.

discusiones sobre la materia. Una descripción detallada de estos puntos nos alejaría demasiado de la línea que nos hemos trazado. Es preciso, por tanto, circunscribir el tema limitándolo exclusivamente a resaltar algunos principios estructurales de las diferentes experiencias teóricas. Para medir la importancia del fecundo abanico de temas es necesario remontarse a los orígenes de la escuela socio-antropológica francesa (Levy-Bruhl, Lévi-Strauss, Durkheim, Mauss, Leroi-Gourhan, Hertz, etc) y seguir su evolución hasta nuestros días⁴². Por evidentes razones de espacio se refieren únicamente algunas reflexiones generales vertidas sobre el asunto por dichos autores⁴³ :

-Les formes élémentaires de la vie religieuse (É. Durkheim, 1912). En esta contribución germinal se define lo religioso a partir de la dicotomía irreductible sagrado-profano. “En la historia del pensamiento humano –afirma Durkheim- no existe otro ejemplo de dos categorías de cosas tan profundamente diferenciadas o tan radicalmente opuestas la una a la otra. La oposición tradicional de bueno y malo no es nada comparado con esto, porque lo bueno y lo malo son sólo dos especies opuestas de la misma clase, a saber, la moral, así como la enfermedad y la salud son dos aspectos diferentes del mismo orden de hechos, la vida; mientras que lo sagrado y lo profano siempre y en todas partes han sido concebidos como géneros separados, como dos mundos entre los que no hay nada en común”⁴⁴.

-La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse (Hertz, 1909). Hertz intenta establecer vínculos entre su teoría del predominio o prioridad de la mano derecha en la cultura primitiva y la dualidad durkheimiana que opone lo sagrado y lo profano.

-La mentalité primitive (Levy-Bruhl, 1922). En el ensayo se afronta, con sorprendente claridad, la cuestión del prelogismo de las representaciones colectivas primitivas. Según el paleoetnólogo, la mentalidad primitiva se caracteriza por su carácter participativo y por su indiferenciabilidad frente a las contradicciones (exclusión del principio lógico del *tertium non datur*)⁴⁵.

⁴² No hemos podido incluir por razones de espacio las aportaciones clásicas del *Eranoskreis* y de sus seguidores. No podemos, sin embargo, negar la importancia que tuvieron en el desarrollo de un imaginario basado en la coimplicación de los contrarios. Entre los representantes más destacados se cuentan Ernst Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, James Hillman, K. Kerényi, Henry Corbin o, más tardíamente, Gilbert Durand.

⁴³ La selección crítica de las fuentes debe entenderse en función de su pertinencia con respecto al objeto de estudio.

⁴⁴ “Il n'existe pas dans l'histoire de la pensée humaine un autre exemple de deux catégories de choses aussi profondément différenciées, aussi radicalement opposées l'une à l'autre. L'opposition traditionnelle entre le bien et le mal n'est rien à côté de celle-là; car le bien et le mal sont deux espèces contraires d'un même genre, à savoir le moral, comme la santé et la maladie ne sont que deux aspects différents d'un même ordre de faits, la vie, tandis que le sacré et le profane ont toujours et partout été conçus par l'esprit humain comme des genres séparés, comme deux mondes entre lesquels il n'y a rien de commun”. Cfr. Durkheim, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912, pág. 53.

Esta antítesis, que ha suscitado el interés de numerosos investigadores, fue corroborada en el año 1939 por Roger Caillois. Cfr. Caillois, R., *L'Homme et le Sacré*, cap. 1, Paris: Leroux, 1939, pág. 17.

⁴⁵ “Du point de vue du principe de contradiction, –escribe Levy-Bruhl- il faut de deux choses l'une (...) Mais la mentalité prélogique s'accommode des deux affirmations à la fois” [Desde el punto de vista de la contradicción, es necesaria una de las dos cosas (...)] Mas la mentalidad prelógica tolera las dos afirmaciones a la vez. Cfr. Levy-Bruhl, L., *La mentalité primitive*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912, pág. 42. Como nos recuerda Vernant, estamos ante un mundo primitivo dominado por la afectividad, el animismo (Tylor) y la magia simpática (Frazer). Cfr. Vernant, J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro, 1974 (trad. cast. de Cristina Gázquez. *Mito y sociedad en la*

-*L'homme et le sacré* (Roger Caillois, 1939). A la luz de la doctrina durkheimiana de la distinción entre lo sacro y lo profano, Caillois propone una socialización de lo sagrado que dé coherencia a los requerimientos interiores de la existencia colectiva⁴⁶.

-*La pensée sauvage, Le totémisme aujourd'hui* (Lévi-Strauss, 1962). El estructuralismo lévi-straussiano subraya, partiendo de las teorías de Jakobson y Halle, la existencia de una lógica mental común a la totalidad de los hombres de carácter subyacente e inconsciente. El paleoantropólogo francés mantiene que la estructura responde a una lógica binaria y opina que su aparición coincide con las primeras manifestaciones del simbolismo⁴⁷.

-*Préhistoire de l'art occidental* (Leroi-Gourhan, 1965). La paleoarqueología leroigourhaniana defendió la existencia de una distribución dicotómica, estable y uniforme aplicable a todo el arte parietal de la era paleolítica. Leroi-Gourhan interpreta las pinturas murales de acuerdo con un imaginario mitológico basado en la oposición de los principios sexuales fundamentales masculino-femenino⁴⁸.

-*Mythe et pensée chez les Grecs* (J. P. Vernant, 1965). Según la versión vernantiana el paso del *mythos* al *logos* implica la aparición de un marco teórico-valorativo de lo oposicional regido por el principio de identidad, no-contradicción y tercio excluso. El desarrollo de las nuevas lógicas no contradictorias va a suponer, en opinión del discípulo de Gernet, la quiebra de la imagen mítica de la unión de contrarios y, por eso mismo, la ruptura de la antigua “logique de l'ambivalence”⁴⁹.

Esto en lo que respecta a la cuestión oposicional desde un punto de vista preliminar y general. Sobre la base de estas premisas, analizaremos a continuación, algunas cuestiones referidas a lo enantiológico desde una óptica ya claramente histórico-artística. Aquí, de nuevo, debemos tener la cautela de no proyectar anacrónicamente sobre el pasado nuestras valoraciones contemporáneas⁵⁰.

Grecia antigua. Madrid, Siglo XXI, 1982, pág. 192). El alogicismo levybruhliano (anticipado en *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910) se aleja, pues, del análisis paleoetnológico durkheimiano. La tesis de Levy-Bruhl también será recusada por Cornford en *From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation* (1912).

⁴⁶ Como señala Giobellina (2014), Hertz retoma una idea de Robertson Smith (*Lectures on the religion of the Semites*, 1889) repetida después por los investigadores que se movían en la órbita de la revista *L'Année Sociologique*. Cfr. Giobellina Brumana, F., *El lado oscuro: La polaridad "sagrado/profano" y sus avatares*. Buenos Aires: Katz editores, 2014, pág. 179.

⁴⁷ Hay que recordar que el estructuralismo lévi-straussiano parte de la teoría binarista expuesta por R. Jakobson en *Observations sur le classement phonologique des consonnes* (1938). Para Jakobson, la lengua es un sistema compuesto por una serie de elementos distintivos organizados en forma de oposiciones (fonológicas) binarias.

⁴⁸ Se establece así una revisión teórica de las representaciones murales prehistóricas en línea con el estructuralismo simbólico de corte clásico (saussureano y/o levi-straussiano). La metodología leroigourhaniana comporta, sin embargo, cierto grado de arbitrariedad. Esta arbitrariedad procede del hecho de que Leroi-Gourhan asoció los caballos con los componentes masculinos y los femeninos con los bóvidos mientras Laming-Emperaire, su más estrecha colaboradora, invirtió la asociación. Es necesario, por tanto, ser muy prudentes con su interpretación.

⁴⁹ Y es que para Vernant la *coincidentia oppositorum* es propia de la paleológica arcaica. Cfr. Vernant, J. P. *Mythe et pensée chez les Grecs*. París: Maspero, 1965 (trad. cast. de Juan Diego López Bonillo. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, 1973, págs. 362-363).

⁵⁰ Y, al mismo tiempo, de no prescindir “absolutamente del presente en nuestras narraciones históricas”. Sobre la incidencia del error del “preterismo” en la historiografía científica véase Aurell, Jaume. *La historiografía medieval: Entre la historia y la literatura*. Valencia: Universitat de València, 2016, págs. 124, 144 y ss.

Dicho esto, comencemos por examinar uno de los elementos estéticos más complejos, analizados y debatidos de la historiografía canónica del arte, a saber, el denominado sintagma arquitectónico clásico ⁵¹. Para ilustrar este punto, hemos considerado varios ejemplos significativos pertenecientes al Quattrocento y al Seicento italiano. Empecemos, para respetar el orden cronológico, por la iglesia florentina de Santa María Novella (h. 1470). Observemos de nuevo la fachada-telón diseñada por Alberti [Figs. ii–iii].

Fig. ii
Fachada de Santa
María Novella
ALBERTI, L. B.,
s. d., s. a.
dim. 21x58 cm

Fig. iii
Fachada de Santa
María Novella
ALBERTI, L. B.,
h. 1724, s. a.
Esequie di Luigi I
Ferdinando
Ruggieri

En un análisis inmediato comprobamos que la fachada se distribuye en dos niveles separados por un friso arquitrabado decorado con motivos geométricos. El diseño del nivel inferior presenta no pocas analogías con el románico y el gótico florentino. De hecho, podemos reconocer elementos tanto del Battistero di San Giovanni como de la basílica abacial de San Miniato del Monte: arcuaciones ciegas, arcos apuntados bajo gabletes, taraceas marmóreas bícromas, etc. El piso superior, plenamente renacentista, tiene un valor ejemplar. La lección proyectual es clara. Alberti intenta resolver, casi podríamos decir que temerariamente, uno de los problemas que el Quattrocento, tanto de Brunelleschi como de Giuliano da Maiano o Michelozzo, dejó sin resolver: esto es, el problema de articulación entre la ságoma basilical medieval (de nave central alta y laterales más bajas) y la fachada-templo clásica⁵². Alberti se esfuerza, en consecuencia, por minimizar el conflicto entre interior y exterior haciendo concordables las dos familias morfológicas. Un rosetón, un ático de coronación y un frontispicio tetrástilo enmarcado por volutas de flanqueo le bastan a Alberti para alcanzar la solución requerida. Esto, en lo que concierne al esquema compositivo utilizado⁵³.

En cuanto a las proporciones, es evidente que todo el conjunto responde a las exigencias de una rigurosa lógica, de naturaleza matemático-geométrica, subyacente a la composición. En este sentido, tal orientación aparece marcada por la asunción de un sistema racional basado en la modularidad (y subdivisibilidad) de un cuadrado virtual de 52 brazos florentinos⁵⁴.

⁵¹ Y crucial, como veremos, para entender adecuadamente las enantiosis clásicas.

⁵² “La prima [difficoltà] consisteva nel fatto che alla sagoma della basilica medievale, con la navata principale più alta al centro e le laterali più basse, non si addiceva la sagoma del tempio classico, avente un ordine solo, di altezza costante e composto di colonne o pilastri, trabeazione e frontone” [La primera dificultad consistía en el hecho de que la silueta de la basílica medieval, con la nave principal más alta en el centro y las laterales más bajas, no se ajustaba a la ságoma del templo clásico, que tenía un único orden de igual altura compuesto por columnas o pilastras, arquitrabes y frontones] Cfr. de Fusco, Renato. *Il Quattrocento in Italia (Storia dell'arte in Italia)*. Turín: Utet, 1984. pág. 147.

⁵³ La aportación representa un punto de inflexión crucial en la historia del arte renacentista. De hecho, encontramos reminiscencias de la portada albertiana en el proyecto de Miguel Ángel para la iglesia florentina de San Lorenzo, en las iglesias venecianas de Palladio y, cómo no, también en el modelo jesuítico de portada propuesto por Vignola en Roma.

Otros autores han otorgado mayor peso a otros elementos como las pilastras bicromáticas, la ornamentación con *tondi* o el friso con *titulus*.

⁵⁴ Es decir, de 30 x 30 metros lineales (1 brazo florentino equivale a 0,584 mts., aproximadamente). Recordemos que el *braccio* florentino es el módulo lineal común de la métrica toscana en la época de Brunelleschi y Alberti. Palladio recurrirá, por el contrario, al brazo veneciano (0,639 mt).

Aceptemos, con Wittkower, que Alberti obtiene su módulo primario duplicando el rectángulo-base que enmarca, a cada lado de la fachada, las partes *in situ* pertenecientes al gótico toscano. Obtenemos así un cuadrado de 26 x 26 *braccia* que resulta de la relación indisoluble que mantienen entre sí las partes viejas y las nuevas⁵⁵. Esta constante geométrica, ampliable y subdivisible, se repite a lo largo de la composición imprimiendo un carácter armonioso y unitario a la fachada. Para convencernos de ello, es preciso analizar el piso superior. Aquí la opción se centra en formas *alla maniera moderna*. El cuadrado grande se enmarca en el eje de la composición frente a la parte de fachada que cubre la nave central. Comprobando las proporciones vemos que el entrepañó cuadrado equivale, nuevamente, a 26 *braccia*, es decir, a la mitad de la anchura del *piano terreno*. El ejercicio de lectura puede terminar con las volutas de flanqueo laterales. Cada uno de los aletones triangulares se inscribe en un nuevo cuadrado en relación 1:4 con respecto al módulo primario. Para finalizar con la identificación de las proporciones, cabe diferenciar entre el uso de relaciones entre los distintos elementos (abundan las relaciones 1:2, 1:3, 1:4, 2:1, 2:3, 5:3 o 5:6) y el uso de rectángulos áureos y rectángulos $\sqrt{5}$ ⁵⁶.

Pero no es sólo esto. Situados frente a estos elementos, es fácil detectar las huellas, sutiles pero reconocibles, de una variedad de presupuestos estético-metafísicos que subyacen, y en parte explican, la solución adoptada por Alberti. Veamos, apoyándonos en el *De re aedificatoria* (1485), algunos de estos elementos teóricos. Entre ellos cabe señalar, por cuanto atañen a nuestro tema concreto, los siguientes:

i) La aceptación de la doctrina de la *symmetria* o, dicho de otra manera, de la *conmodulatio* vitruviana. Se ha convertido en un lugar común asociar la conmensurabilidad albertiana con las nociones de orden (*τάξις*-*taxis*), proporción (*συμμετρία*-*symmetria*), razón (*ἄλογος*-*lógos*) y dimensión o medida (*μετρίότης*-*métron*). Ejemplificativo del amplio reconocimiento de la *symmetria* es un párrafo de la obra donde se lee: “Toda la inteligencia, la experiencia y el conocimiento del oficio de construir se plasma en la subdivisión. En efecto, dicha subdivisión confronta a la vez las partes del edificio entero, la conformación completa de cada una de las partes, el



⁵⁵ Se hace necesaria una acotación en este punto. Como se puede apreciar, en este módulo se produce un inevitable conflicto estilístico que Alberti suaviza con la ayuda de la bicromía de mármoles.

⁵⁶ Los rectángulos áureos son los obtenidos por el rebatimiento de la diagonal de la mitad del lado del cuadrado mientras los $\sqrt{5}$ se obtienen a partir del rectángulo cuadrado doble.

acuerdo y coherencia, por último, de líneas y ángulos en su organismo unitario teniendo en cuenta la funcionalidad, el decoro y la belleza”⁵⁷.

ii) Otro aspecto a destacar es la adopción del principio de la *eurythmia* (εὐρυθμία) y el de la *corrección mimética* (ὀρθότης της μιμήσεως-*orthótes tes mimeseos*). Alberti lanza, en nombre de la “receptibilidad” de la obra, la idea de un perfeccionamiento posible de la *symmetria*. Advierte que el arquitecto debe mejorar y hacer más evidente la *adecuación* (πρέπον-*prépon*) entre las proporciones perfectas del cosmos y las semejantes del edificio. El proyecto albertiano se atiene, por tanto, de acuerdo con la tradición vitruviana, al criterio de mejora o readecuación del aspecto: rectificando parcialmente las relaciones numéricas, mejorando la estética de las uniones, suprimiendo o añadiendo elementos expletivos, etc.⁵⁸.

iii) La necesidad “orgánica”, identificada con el concepto de *concinnitas* es, quizá, el aspecto más evidente y menos discutido del esquema compositivo de Sta. María Novella. La primera traducción al romance del *De re aedificatoria* nos puede dar una idea de lo que expresa la doctrina estética de la “concinnidad”. “Por lo qual podemos deliberar (...) –escribe Alberti– estas tres cosas en q[ue] se consuma toda la razón que buscamos, el número, y la que nosotros llamamos finición y la colocación: pero [h]ay mas un cierto que de todas estas cosas ajuntadas y enlazadas con lo qual toda la facie de la hermosura maravillosamente reluce. Esto acerca de nos se llamara *compostura* [*concinnitas*] la qual misma dezimos que ciertamente es la conservadora de toda gracia y hermosura, y el oficio de la *compostura* es, las partes que en otra manera son distintas entre sí constituir las con una cierta razón perfecta de suerte que entre si juntamente correspondan a hacer la cosa bella”⁵⁹. Se podría suponer, por diversos motivos, que en la acentuación de la “concinnidad” colaboran no poco las antiguas nociones de *limitación* (ὀρισμένον-*periorismós*) o abarcabilidad perceptiva, la de *claridad* (σαφήνεια-*sapheneia*) y la de entericidad o unidad orgánica. El edificio, parece darnos a entender Alberti, debe dejar bien visible el carácter de totalidad orgánica que muestran la naturaleza y el universo. Y esto de dos maneras. Primero, a través de la aprehensión de la totalidad del objeto estético. La entericidad de Sta. María Novella es, de hecho, captable en un



⁵⁷ Lógica ordenadora y organizadora deudora de la tradición timaica de inspiración pitagórica. Cfr. Alberti, Leone Battista. *De re aedificatoria*. Florence: Nicolaus Laurentii Alamanus, 1486 (op. posth.), libro I, cap. IX.

⁵⁸ Se trata, quizá, de una de las líneas temáticas más explícitas del *De re aedificatoria*. Alberti comprende el papel decisivo que juega la apreciación visual en la arquitectura. En efecto, el ajuste óptico-visual parcela y controla el alcance de la *symmetria*. Alberti integra, de hecho, las ideas de Vitruvio sobre la corrección óptica en un sistema teórico que busca hacer evidente la conexión micro-macrocósmica. Así, por ejemplo, en *De archit.* III 3, 12-13, III 5; VI 2, 1. Cfr. Tatarkiewicz, W., *Op. cit.*, pág. 291.

⁵⁹ Cfr. Alberti, L. B., *Los Diez Libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*. IX, V 11-20 (trad. cast. de Francisco Lozano). Madrid: Alonso Gómez (Impr.), 1582, pág. 281.

solo golpe de vista (*eusunopton*) ⁶⁰. La portada aparece delimitada en sus bordes por los pilares bicromáticos angulares, las volutas de flanqueo y el frontón de coronación. Resultado de ello es una *facies* fácilmente asimilable y enormemente pregnante. La segunda manera de reflejar la unidad orgánica concierne a la articulación sintáctica y volumétrica de los elementos. Ésta es la característica universalmente reconocida y el dato más sobresaliente de la composición. En efecto, cada vez se pone mayor énfasis en resaltar la importancia de la magistral concatenación (o *iunctura*) de sus formas. El estilo albertiano se caracteriza por el rigor sintáctico y por la perfecta y continua ligazón de las piezas. Ni un solo elemento, por irrelevante o intrascendente que parezca, está desligado de la totalidad estructural del conjunto. Para entender a fondo el sentido de la articulación compositiva hay que tener en cuenta la doctrina del “organismo vivo” platónico-ciceroniana ⁶¹. Como es sabido, Alberti repite, con reiterada convicción, la tesis según la cual todo *discurso* ha de mostrarse como una unidad congruente *alla maniera di un essere vivente*. Recordemos, en este punto, que la estética de los antiguos asumió, y desarrolló figurativamente, la mayoría de las convicciones onto-metafísicas acerca del origen del mundo, del hombre y del orden socio-moral. Alberti, así pues, parece sentir la necesidad de *microcosmar* la estructura ontológica de lo real, dando cuerpo a una construcción que se expresa a través del principio del *pluribus unum* ⁶². De ahí que la *facie* eclesial sea, en este caso, totalmente comparable al ensamble bien articulado y armónico (*continuum formarum*) del universo. *Aedificii facie* y *kósmos* se reverberan, pues, mutuamente.

Fig. iv
Hiperenlaces de San
Giorgio Maggiore
PALLADIO, Andrea
(ca. 1610)

Fig. v
Hiperenlaces de Sta.
M^a della Salute
PALLADIO, Andrea
(ca. 1687)

Fig. vi
Hiperenlaces de
Santa Maria Assunta,
I Gesuiti
ROSSI, Domenico
(ca. 1729)

La idea va a ser repetida y desarrollada durante siglos. El barroco del siglo XVIII muestra la última expresión tangible de la robusta unidad clásica. De hecho, los *hiperenlaces* murales de las iglesias venecianas de Palladio son los últimos estertores de un ideal que languidecerá en el arranque del neoclasicismo romántico y revolucionario ⁶³ [Figs. iv–vi].

⁶⁰ Sobre este *topos* aristotélico de la pregnancia visual y la captabilidad en un solo golpe de vista, véase Aris. *Poet.* 1451a5, 1459a32–33.

Estamos, como es sabido, ante un leitmotiv muy apreciado por Leibniz. Un ejemplo relevante nos lo ofrece Lovejoy en su estudio sobre la *connexio rerum*: “Tout est plein dans la nature (...) et à cause de la plénitude du monde, tout est lié” [Todo está lleno en la naturaleza (...) y, como causa de la plenitud del mundo, todo está ligado]. Cfr. Leibniz, G.W., *Principes de la nature et de la grâce* (1718); Lovejoy, *The Great Chain of Being, A Study of the History of an Idea* (The William James Lectures delivered at Harvard University, 1933). Cambridge: Harvard University Press, 1936, pág. 349, n. 2; sobre la fórmula del *eusunopton* véase Grethlein, Jonas. *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity: The Significance of Form in Narratives and Pictures*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017, págs. 59–60.

⁶¹ Recordemos que el *periodo* ciceroniano se construye, también, sobre este principio. Recordemos, por otro lado, que ésta va a ser una imagen habitual en Aristóteles. Así, por ejemplo, en *Poética* donde la obra literaria se compara con un organismo vivo (Aris. *Poét.* cap. III, ep. 6). Cfr. Spitzer, Leo. *Classical and Christian Ideas of World Harmony Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1963, pág. 18.

⁶² Y esto a pesar de su claro, al menos para Garín y Tafuri, antimetafísicismo. La postura contraria, es decir de defensa del metafísicismo albertiano, la encontramos en los trabajos de Wittkower, van de Ven y Portoghesi.

⁶³ La basílica de Santa Maria Assunta, I Gesuiti de Domenico Rossi (1729) responde a este mismo criterio; véase, en apoyo de esta idea, la figura 6.

iv) El recurso a la doctrina de la *concordia discors* transmite la preocupación por experimentar una mecánica correctiva que controle la variedad y apacigüe o concilie las disparidades, disonancias y tensiones. Efectivamente, el propio arquitecto señala (*De re aed.* I, IX, 22) que la articulación de los miembros del edificio debe imitar la “apacibilidad” y modestia (*modestiam naturae*) propia de la naturaleza⁶⁴. “Pero es un hecho evidente –escribe Alberti– que la naturaleza gusta de la medida en todos los aspectos; es más, el proceso curativo no es otra cosa sino el unirse [...] de que está constituida la medida; y el justo medio es siempre agradable” (*De re aed.* V, VIII). Podemos añadir otros pasajes del *De re aedificatoria* asociados a la idea, claramente reconocible, de la “medida” (*medietas*) o del equilibrio de tensiones y elementos. Alberti recurre una y otra vez a la metáfora musical con el fin de explicitar las leyes de su concepción arquitectónica:

*“La falta de la gracia en toda cosa es la variedad si fuera allegada y confirmada con trocada igualdad entre sí de las cosas distantes, y si las mismas entre sí estuvieren desatadas, y discrepasen con desigualdad disconviniente, será esto una cosa muy mala porque como en la vihuela quando las voces graves responden a las agudas, y las de en medio intentas a consonancia entre unas y otras se haze de la variedad de las voces una cierta sonora y maravillosa igualdad de proporciones que en grande manera deleita los animos, y los entretiene: de la misma suerte también aviene en las demás cosas que tocan a mover y detener los animos”*⁶⁵.

El arquitecto añade una significativa referencia acerca del tema por excelencia de la doctrina clásica: la *quête contradictoire de l'unité dans le multiple*⁶⁶.

“Ahora vengo á las cosas que prometí decir de donde nacen todos los géneros de hermosura y ornamentos, ó que (por mejor decir) manaron exprimidas de toda razón de hermosura. Porque todo lo que en uno se ha de exprimir y escoger de todo el número, y naturaleza de las partes, ó que se ha de repartir cada una con razón cierta é igual, ó que se ha de haber de manera que en un monton y cuerpo junte muchas cosas y las retenga con recto y firme ajuntamiento y consenso semejante, á lo qual nosotros

⁶⁴ Cfr. Alberti, L. B., *Op. cit.*, pág. 22.

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, pág. 23. Otro ejemplo, traducido por Lozano, aclarará esta doctrina: “La cuenta de la finición [finitio] muy convenientemente se saca de aquellas cosas en que es bien visto y conocido que la naturaleza nos ofrece para que la veamos y admiremos, y yo afirmo una vez y otra aquello que dijo Pitágoras: Ciertísima cosa es que la natura en todas las cosas es muy semejante de sí misma. El negocio pasa así: estos números por lo quales viene que aquella compostura de voces se haga muy agradable a los oídos aquellos mismos números hacen que los ojos y el animo se hinchan de maravilloso deleite, sacar ha pues toda la razón de la finición de los músicos, los quales tienen muy bien conocidos estos tales números y también de aquellos a los quales la natura les da de sí alguna cosa digna y vistosa, pero no pasare más delante de lo que haga al propósito del arquitecto”. Cfr. *Ibidem*, pág. 284.

Fresnillo recoge en su traducción otro ejemplo de utilización de la metáfora musical: “No quisiera que todas las partes estuvieran diseñadas con idéntica delimitación y trazo de líneas, de manera que en nada se diferenciáran entre ellas [...]. Sin duda alguna, la variedad es un ingrediente placible en cualquier cosa, con tal de que esté hecha y conformada a partir de la mutua semejanza de elementos dispares entre sí; pero si esos elementos disgregados y desiguales disintieran notoriamente, tal variedad resultaría, sin ninguna duda, totalmente discordante. Del mismo modo que en la lira, cuando a las notas graves responden las agudas y las medias y entre cualquiera de las dos resuenan enérgicas en concierto, equilibrio que agrada y cautiva el espíritu sobremanera, de igual forma acontece también en el resto de las cosas que contribuyen a mover y poseer el espíritu”. Cfr. Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria*, 1485 (trad. cast. de J. Fresnillo Núñez, *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991. pag. 82).

⁶⁶ Cfr. Castex, Jean. *Renaissance, baroque et classicisme: histoire d'architecture 1420-1720*. París: Hazan, 1990, pág. 82.

*buscamos aquí alguna cosa, ciertamente que eso es necesario que participe y tenga la virtud, y como el jugo de todas aquellas cosas á las cuales esté juntado, ó se mezcle, porque de otra suerte con discordia y desconveniencias pelearían, y se desarmarían”*⁶⁷.

El autor desarrolla esta idea de lo bello en largos comentarios consagrados a cimentar los principios elementales de moderación, nivelación de lo discorde y atenuación de los contrastes. Esto es lo que reconoce, precisamente, en el concepto de arquitectura de los griegos. Por su interés reproducimos, nuevamente, la primera edición en nuestro romance castellano:

*“Y comēço como las demás artes tábiē esta del edificar a buscarla y sacarla del mismo regazo de la natura (...) mezclando un elemento con sus semejantes, la línea recta con la curva, la luminosidad con la penumbra, investigaban si surgiría un tercer elemento, como la unión de lo masculino y lo femenino, que tuviese que ver con el esperado resultado de su propósito; y no dejó de considerar, incluso en los más pequeños detalles, cada uno de los componentes, de forma que hubiera una correspondencia entre los elementos de la derecha y los de la izquierda, entre los verticales y los horizontales, entre los más cercanos y los alejados”*⁶⁸.

46

Volvamos al edificio para comprobar la infiltración del principio de la *medietas* en la praxis constructiva concreta albertiana⁶⁹. La portada de Santa María Novella es, según la opinión dominante, demostrativa de los principios *mediocrizadores* abogados por los griegos⁷⁰. De forma específica, no es difícil hallar en la portada florentina la persistencia del principio dialéctico de la *concordia discors*. Esta postura, como ha analizado Baxandall, propugna una visión de la arquitectura como una mezcla de opuestos tendente a lograr cierta forma de equilibrio análogo al atribuido por el *Timeo* al Cosmos⁷¹. De ahí que todo, del basamento al entablamento y del friso al frontón, pueda ser entendido como una estructura de conjunto que aspira a la unidad integradora de sus relaciones.

⁶⁷ Cfr. Alberti, L. B., *Los Diez Libros de Arquitectura de León Baptista Alberti* (tomo III, Lib. IX [“De la arte de edificar, que se intitula ornamento de las cosas de los particulares”] cap. V). Alcalá: Imprenta de D. Isidro López, 1797, pág. 81.

⁶⁸ Cfr. Alberti, L. B., *Los Diez Libros de Architectura*. VI, III (trad. cast. de Francisco Lozano). Madrid: Alonso Gómez, 1582, pág. 284.

Incluimos, a continuación, la traducción semilibre de Fresnoillo Núñez (1991): “Mezclando un elemento con sus semejantes, la línea recta con la curva, la luminosidad con la penumbra, investigaban si surgiría un tercer elemento, como la unión de lo masculino y lo femenino, que tuviese que ver con el esperado resultado de su propósito; y no dejó de considerar, incluso en los más pequeños detalles, cada uno de los componentes, de forma que hubiera una correspondencia entre los elementos de la derecha y los de la izquierda, entre los verticales y los horizontales, entre los más cercanos y los alejados”. Cfr. Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria*, 1485 (trad. cast. de J. Fresnoillo Núñez, *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991, págs. 248-249).

⁶⁹ Recordemos que Cicerón rechazó el sustantivo “mediocritas” (de estirpe horaciana) optando, en su lugar, por el neologismo “medietas”. Una cuestión terminológica muy estudiada que queda, en todo caso, fuera de los límites de nuestro trabajo.

⁷⁰ Efectivamente, Alberti testimonia su directo y profundo conocimiento de la doctrina de la belleza como nivelación de opuestos y equilibrio de elementos.

⁷¹ Recordemos que Cicerón va a ser responsable de traducir al latín el texto timaico; aunque se conserva sólo parcialmente, la parte que nos ha llegado incluye la construcción del “Alma del mundo” (35 a-b); véase al respecto la subnota 1 (en la pág. 275).

Llegados a este punto, es oportuno considerar la trama de oposiciones que despliega el planteamiento proyectual de Alberti. Señalemos algunos pares concretos correspondientes a principios opuestos: la unidad/ lo múltiple (dialéctica entre la totalidad y las partes que remite implacablemente a la satisfacción emocional que produce lo fácilmente cognoscible o aprehensible), lo unificado/ lo separado, lo tectónico/ lo estereotómico, lo reglado/ lo arbitrario, lo recto/ lo curvo, lo vertical/ lo horizontal, o, por añadir otro posible ejemplo, lo antiguo/ lo moderno⁷².

Fig. vii
Basilica di Sant'Andrea de
Mantua
ALBERTI, Leone Battista
(b. 1470)

Concluamos esta caracterización preliminar del lenguaje clásico con un fragmento de Henri Focillon: “[El estado clásico] se presenta como una felicidad fugaz, como el *akmé* de los griegos: el fiel de la balanza no oscila sino débilmente. Lo que espero no es verlo arrancar inclinado de nuevo ni menos aún en una absoluta fijeza, sino percibir el milagro de esa inmovilidad palpitante, ese ligero temblor, imperceptible, que me indica que vive” ⁷³. De todos los escritos y opiniones referidas a la estética grecolatina quizá sea éste el que mejor y de manera más inmediata expresa, en términos de esencia, la textura emocional, o si preferimos, el *ethos* del arte de la época clásica. Focillon afirma metafóricamente lo que muchos han descubierto ya en la antigüedad: el arte clásico es una suerte de *isonomía* (ἰσονομία), un arte modelizado conforme a una naturaleza de la que toma sus normas y a la que mira como modelo. Es evidente que la *métaphore de l'équilibre d'une balance* clarifica, del mejor modo posible, el presupuesto esencial de aquella *voluntad de forma* que inician los griegos alrededor del siglo IV. En efecto, la contextura de la armonía clásica está aquí perfectamente caracterizada: la imagen regular y tranquilizadora que evoca la simetrización que hemos querido llamar *parentética*, su quietud, su quieto temblor, su pregnancia y su orden⁷⁴. Reconocemos fácilmente la celebración purovisualista que tenemos ante nuestros ojos. Lo clásico, depende aquí de la equilibrada armonía que proporciona un *mesotes* simétrico y equilibrador, un justo término apaciguador lleno de significación ético-estética, en definitiva, una *mediedad* única, milagrosa y armónica. El carácter, llamémosle *eunómico* de la belleza aquí presente, apunta en una dirección muy determinada. El *akmé* de la condición clásica, parece decir Focillon, reside en el equilibrio de

⁷² Encontramos otro ejemplo paradigmático de esta actitud en la Basilica di Sant'Andrea (1470) de Mantua. La problemática de la conciliación parece dibujarse, en efecto, tras la concepción arquitectónica. En la figura vemos el intento por disolver el antagonismo entre el eje vertical y los miembros horizontales. El gran pórtico arqueado que recorre las tres plantas es un esfuerzo claro por acabar con la competencia entre verticales y horizontales; véase al respecto la fig. vii.

⁷³ “[L'état classique est] comme un bonheur rapide, comme l'*akmé* des Grecs: le fléau de la balance n'oscille plus que faiblement. Ce que j'attends, ce n'est pas de la voir bientôt de nouveau pencher, encore moins le moment de la fixité absolue, mais, dans le miracle de cette immobilité hésitante, le tremblement léger, imperceptible, qui m'indique qu'elle vit”. Cfr. Focillon, H., *Vie des formes*. París: Presses universitaires de France, 1934, pág. 18.

⁷⁴ Hemos optado por incorporar el término “parentético” porque entendemos que puede apelar, indistintamente, a lo que se presenta entre paréntesis y a lo que se presenta ante nuestros ojos como fuertemente simétrico.

apaciguamiento que nos proporciona la contemplación de la imagen de la balanza. La importancia del centro mediador, neutral y estabilizador, es aquí crucial. En definitiva, Focillon parece haber comprendido, sin necesidad de hacerlo explícito, el importante papel que la idea de moderación (*sophrosýne*) jugó en la conformación del mundo clásico y, sobre todo, del arte griego. Así pues, el encanto de lo bello, la *charis* de esta *kosmiotes geometrike*, parece radicar, en buena medida, en la reconocible ausencia de resortes desequilibradores o polémicos.

Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Según nuestro autor, el ideal clásico es un ideal de equilibrio que se extiende de lo superficial a lo profundo, de lo supraliminar a lo infraliminar, de lo amplio a lo reducido. Focillon, de hecho, se gloria de haber dado ese salto. El acercamiento perceptivo nos muestra, nítidamente, la precariedad de nuestra primera impresión. Pues, en efecto, lo que acaba de verse –la desafectada quietud de una *stásis* (στάσις) sedante y equilibradora– no expresa, ni total ni adecuadamente, las complejidades sintácticas, emocionales e imaginativas del arte clásico griego. Focillon descubre, o cree descubrir, que la perfección de la experiencia estética clásica no estriba, pues, tanto en la distribución equilibrada del conjunto como en la ambitendencia vivificadora que anida en lo más íntimo de su ser ⁷⁵. “Lo esencial –nos recuerda Octavio Paz– es que la relación no sea tranquila: el diálogo entre oscilación e inmovilidad es lo que infunde vida a la cultura y da forma a la vida” [“The essential thing is for the relationship not to be a tranquil one: the dialogue between oscillation and immobility is what gives a culture life and life form”] ⁷⁶.

Este fragmento, que resume la concepción de Focillon sobre el arte clásico pone en evidencia la conclusión de que el equilibrio que llamamos clásico-renacentista posee un doble nivel de análisis o lectura. Un nivel primario, en el que las oposiciones son tratadas básicamente como una instancia que se debe armonizar o equilibrar (inertizando su *vis* contradictoria y polémica) y un segundo nivel, no explícito ni sugerido, que contribuye a afianzar la dimensión palpitante y zigzagueante.



⁷⁵ No radica pues, en la invocada “isorropia” del primer término. El término “isorropia” se refiere en el período clásico (p.e. en *Tim.* 52d–e, o en el *Phdr.* 108e4–109a6) a la idea de equilibrio o balance que refleja Focillon en su texto. Cfr. Goldstein, Bernard H., *From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept*. Dordrecht: Springer, 2008., pág. 43; véase también, Vernant, Jean-Pierre. *The Origins of Greek Thought*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, pág. 126.

⁷⁶ Es Paz quien nos recuerda en un texto paradigmático el verdadero valor de la propuesta clásica: Cfr. Paz, O., *Conjunctions and Disjunctions*. New York: Arcade Publishing, Inc., 1990, pág. 36.

Fig. viii
 Stadhuis van
 Utrecht hacia Korte
 Minrebroederstraat.
 Estructuras orientadas
 al noreste (Korte
 Minrebroederstraat).
 MIRALLES, E.;
 TAGLIABUE, B.
 (b. 1997-2000)

Esto en lo que respecta al sentimiento que la teoría albertiana expresa hacia la temática de las oposiciones⁷⁷. Pasemos tras esta consideración al análisis de los mecanismos proyectuales que subyacen en las formalizaciones enantiológicas de la arquitectura moderna. El ejemplo escogido para explicar este posicionamiento es el proyecto de ampliación del ayuntamiento de Utrecht de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (1997-2000)⁷⁸. No nos interesa realizar aquí una descripción detallada de la organización urbanística o espacial del conjunto sino, más bien, mostrar cómo la práctica del contraste y el “sentiment appréciateur” *moderno* de lo oposicional predominan sobre otras condiciones de la razón clásica como son la armonía de lo orgánico, la perfección formal, la nivelación de tensiones o el equilibrio de elementos⁷⁹. El conocimiento que se busca no es, por tanto, estrictamente ambiental, histórico o historiográfico⁸⁰. Lo único que interesa aquí es comprobar cómo el sentimiento que el Moderno tiene hacia lo contrastivo difiere, en gran medida, de aquel que manifiesta el discurso, desmedidamente consensual, clásico.

Consideremos, para apreciar este cambio de actitud, el propio edificio. Merece la pena detenemos por un momento en la descripción de las estructuras que están orientadas al noreste de la ciudad [Fig. viii]. El conjunto, articulado en varios bloques aparentialmente independientes, gira en torno a la plaza de Korte Minrebroederstraat. Un espacio que se piensa como un enorme vestíbulo abierto y que sirve no ya como área representativa o de prestigio sino, más bien, para poner de manifiesto el carácter *estancial*, o *sociópeto*, y cívico de la plaza. Se opta, en consecuencia, por otorgar a este espacio colectivo un carácter arquitectónico más doméstico, ciudadano y convivencial⁸¹. De ahí la secuencia orquestada de elementos externos como la bancada corrida, la fuente-estanque situada ante la fachada o la incorporación de estructuras voladas anti-lluvia. En cualquier caso, en torno a esta plaza se fue desarrollando un proyecto de perfil complejo formado por edificios de naturaleza y escala muy diferentes.

Examinemos, para valorar la clave proyectual de Miralles, la organización urbanística del conjunto. El ejercicio de lectura puede comenzar



⁷⁷ Tal sentimiento, junto a la exigencia categórica de moderación, es la forma poética que fundamenta, en buena medida, el pensamiento estético de época clásica.

⁷⁸ No hay ni que decir que la comparación entre ambos edificios resulta, sino imposible, al menos, compleja. La dificultad para reconocer equivalencias es evidente.

⁷⁹ Cfr. Ledoux, alguien tan cercano a este proceso, diría en el “sentiment appréciateur”. Cfr. Ledoux, C. N., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la Législation*. Tome Premier (“Elevation de la maison du Directeur”). París: H. L. Perronneau, 1804, pág. 135 (comentario a la plancha 61).

⁸⁰ Lo que interesa subrayar es la aparición de un *sentimiento apreciador* de lo oposicional diferente al del paradigma consensual o *equilibrista* clásico.

⁸¹ Asistimos, en efecto, a la superación de la tipología habitual de plaza representativa y al predominio de una *dimensión estancial sociópeto* que conduce a la disolución del *embellissement urbain classique*.

siguiendo la orientación este-oeste. El edificio neoclásico de Johannes van Embden, construido a finales de la década de 1820, puede servir como punto de partida para una reflexión crítica sobre la articulación espacial de Korte Minrebroederstraat ⁸². La voluntad de conferir una impronta tensional al conjunto exige llevar la monumentalidad simétrico-axial del palacio a un extremo. No estamos, pues, ante una plaza representativa al uso. Miralles coloca el edificio más claramente simétrico (otrora centro simbólico del conjunto) a un lado de la plaza, quitándole así dignidad monumental. La lateralización del edificio más representativo introduce modificaciones sustanciales en el proyecto ⁸³. El eje de la composición se ha desplazado hacia el interior de la plaza creando un equilibrio no estático que deforma los códigos de la idea clásica de monumentalidad. Recordemos que en sentido metafórico, y dentro de las coordenadas del lenguaje clásico, la forma del poder es simétrica. Se ensaya, pues, una *des-monumentalización* del complejo representativo que supone, como podemos comprobar, importantes modificaciones en todo el conjunto ^[Figs. ix-x].

El aspecto más persuasivo del nuevo plantemiento es la reubicación del acceso principal del complejo frente a las traseras de las casas en hilera construidas hacia el Oudegracht entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX ⁸⁴ [Fig. xi]. Se reconoce sin esfuerzo la oposición entre el bloque aquillado de la entrada y los tejidos edilicios preexistentes. La fachada contigua muestra claramente algunos estilemas modernos de fuerte carga expresiva como los despieces estereotómicos, las esbeltas pantallas de pilares o el juego de volúmenes recesivos respecto a la alineación de fachada. No es casual que haya otro juego de oposiciones en la fachada del edificio paralelo al Ganzemarkt que cierra la plaza. Se trata, en este caso, de la oposición violenta e irreconciliable entre los recercados pétreos de las edificaciones preexistentes y la obstinada neutralidad de los muros de Miralles. Esta oposición entre *temporalidades* diferentes tiene su expresión reforzada en los paramentos laterales del edificio ⁸⁵. Aquella se define allí por

⁸² Cfr. López Orol, Pablo. *De la fragmentación al espacio conectado. Estudio metodológico de las intervenciones patrimoniales de anexión*. Fernando Agrasar Quiroga (tutor). Trabajo fin de Máster inédito. Escuela Superior de Arquitectura (Máster Universitario de Rehabilitación Arquitectónica. Universidad de A Coruña, 2019, pág. 90.

⁸³ No debemos olvidar, por otro lado, que la fachada que observamos desde Korte Minrebroederstraat es la posterior.

⁸⁴ Nos estamos refiriendo a las construcciones que sustituyeron a las casas Nijemborg y De Gulden Arendt, De Ster, Leewenstein. El palacio de van Embden (h. 1830), ocupa, por el contrario, el espacio que ocupaban las casas Klein Lichtenberg, Groot Lichtenberg Y Hasenberg. Cfr. Fernández Contreras, J. *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*. López-Peláez Morales, José Manuel (dir. tes.). Tesis doctoral. Escuela Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid, 2013, págs. 180-181. Disponible en: <http://oa.upm.es/22386/>

⁸⁵ Podemos decir, en suma, que se trata de una solución proyectual construida en base a relaciones de igual a igual con el pasado. La distinción, o el contraste, entre el valor de lo antiguo (Alterswert) y el de lo nuevo o contemporáneo (Denkmalswert) es fundamental para comprender los mecanismos profundos del proyecto de Miralles. Cfr. Scarrochia, Sandro. "Riegl en la práctica. De la maestría en la conservación de los monumentos al proyecto de restauro arquitectónico", en: Riegl, Alois. *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen Und Seine Entstehung*. Wien: W. Braumüller, 1903 (trad. cast. de Aurora Arjones Fernández, *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007); véase también, Amaro, Luís. Una revisión de las aportaciones

Fig. xii
Stadhuis van Utrecht
Bloque paralelo al
Ganzemarkt

Fig. xiii
Stadhuis van Utrecht
Detalle. Bloque paralelo
al Ganzemarkt

la oposición fuerte y simple entre la superficie lapídea y el remate en voladizo de la cornisa [Figs. xi-xii] .

Concluamos. La conveniencia de trazar un análisis comparado entre estos dos proyectos obedece a la necesidad de distinguir dos modos de pensar lo oposicional en el interior de la evolución histórica de la arquitectura. Hemos visto en estas líneas hasta qué punto la dinámica del juego de oposiciones múltiples y la asimilación de las huellas históricas, permitieron a Miralles la elaboración de una metodología proyectual, bien reconocible, basada en el énfasis de lo oposicional y lo contrastivo ⁸⁶. Sabemos, por el contrario, que la fachada de Alberti muestra en sus caracteres morfológicos una declarada adhesión a los principios estilístico-estructurales del mundo clásico: esto es, a una concepción orgánica del cuerpo construido que suaviza la articulación sintáctica, camufla los conflictos compositivos y equilibra las contradicciones internas del edificio⁸⁷.

La dinámica del juego oposicional es, como veremos, una idea arquitectónica que se repite con reiterada frecuencia en los múltiples desarrollos de la arquitectura contemporánea. Ya veremos en qué medida esa dinámica oposicional, un modo clásico de pensar y sentir que jugó un papel dominante en varias generaciones de arquitectos, inspira la arquitectura tradicional y si es posible reafirmar su vigencia contemporánea.



Parte primera

Belligerent tranquility*

Introducción

"(...) I have no love for Goethe. But I am ready to overlook much in him for the sake of one phrase – 'In the beginning was action'. Only the man who acts becomes conscious of the real world. (...) Only as a being in action does he fulfill his natural vocation".

Adolf HITLER ¹

"Jede Tat, wohl beschaut, löst eine neue Fähigkeit in uns aus".

Johann Wolfgang von GOETHE ²

"Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben".

Johann Wolfgang von GOETHE ³

"Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme".

Milan KUNDERA ⁴

55

Munich, julio de 1942. La Haus der Deutschen Kunst expone dos cartones de gobelinos de Werner Peiner (1897–1984) destinados a decorar la galería de mármol de la Neue Reichskanzlei proyectada por Albert Speer (1938) en Berlín–Voßstraße [Figs. 1–2]. Estos dos cuadros (*Ungarnschlacht König Heinrichs* y *Die Schlacht im Teutoburgerwalde*) no tienen, sin embargo, una existencia autónoma; iconográficamente, las imágenes pertenecen a una misma serie alegórica en la que, a través de ocho grandes escenas de batalla, se pretende forjar una legitimación genealógica de la estirpe de la joven nación alemana. Por ello, la creación de la serie de batallas decisivas (*Schicksalsschachten der deutschen Geschichte*) se explica y adquiere pleno sentido en el marco de un esfuerzo iconográfico orientado a glorificar el *pathos* patriótico del Reich post-prusiano⁵.

El resultado de su inhibición poética es de sobra conocido. Peiner, que adopta las inquietudes *Sachlich* durante los años en que se mantiene la democracia de Weimar, rompe con su trayectoria anterior al concretarse la

1. *Ungarnschlacht König Heinrich I*
PEINER, Weiner
(ca. 1942)
Gobelinkarton
(aquarell und Tempera
auf Karton).

2. *Die Schlacht im Teutoburger Wald (o Varusschlacht or Hermannsschlacht)*
PEINER, W., (s.d.)
Gobelinkarton
(aquarell und Tempera
auf Karton).



¹ "No vislumbramos el misterio del mundo más que con la exaltación de los sentimientos y en la acción. No aprecio a Goethe; pero estoy dispuesto a perdonarle muchas cosas debido a esta única frase: 'En el principio fue la acción'. Sólo el hombre que actúa puede llegar a tener conciencia del mundo real. (...) Sólo como individuo activo puede el hombre realizar su condición natural". Cfr. Rauschnig, Hermann. *The voice of Destruction*. Gretna: Pelican Publishing Company, Inc., pag. 224.

² "Toda acción, bien contemplada, libera una nueva capacidad en nosotros". Aforismo goetheano recuperado por el co-fundador del NSDAP, Alfred Rosenberg. Cfr. Rosenberg, A., *Der Mythos Des 20 Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. ("Erstes Buch: Das Ringen der Werte. III. Mystik und Tat"). München: Hoheneichen-Verlag, 1934. pág. 272.

³ "La misión más elevada de cualquier arte es forjar la ilusión de una realidad superior a través de la apariencia". Cfr. Goethe, J. W. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Vol. III. Tübingen: J. G. Cottaischen Buchhandlung, 1814, pág. 98.

⁴ Cfr. Kundera, Milan. *Les testaments trahis* ("Des œuvres et araignées", Sixième partie). París: Gallimard, 1993.

⁵ Esfuerzo iconográfico deliberado, coherente y sistemático.

deriva totalitaria⁶. La práctica de la pintura deja patente cómo cambia, profunda y radicalmente, su experiencia cosmovisional y creadora. Así pues, inflexión moral y reorientación estilística, confluyen, interaccionan y van de la mano en este momento crucial de su desarrollo personal⁷. La elección ético-política lleva aparejada, necesariamente, una nueva forma de aprehender la realidad social y la historia. Los límites de la creación personal, el impulso elemental de todo artista se muestran, así pues, profundamente comprometidos. La mirada expiatoria o recusatoria, el afán insurreccional, la celebración verista, el espíritu vigilante, todo ello se deja de lado en este momento de cambio sobreacelerado, interno e histórico-social⁸.

El arte pasa a tener, a partir del instante mismo en que se produce el ascenso del régimen totalitario (1929-1933), un único dueño y señor: la voluntad de poder y dominio del *ethos* patriótico nacionalsocialista⁹. Existe cierto consenso historiográfico en este punto concreto del relato. Unido a este interés por estetizar la violencia y la guerra, el nuevo régimen se complace, una y otra vez, en presentar un proyecto de emancipación colectiva para una comunidad *völkisch* (*Volksgemeinschaft*) cada vez más empobrecida y desdibujada¹⁰. Como se ha señalado en numerosas ocasiones, el ideal de *Bildung* (reivindicado nuevamente durante el interregno republicano)¹¹ se complementa y supera con la incorporación de un entramado de nuevas actitudes mentales, objetivos y (dis)valores. La elección política previa que incluye la autoafirmación simbólica de la identidad alemana¹², el autoproclamado derecho sobre un espacio vital germánico

⁶ El acontecimiento decisivo en la evolución interna de Peiner es, claramente, su participación en la Grosse Deutsche Kunstausstellung de Munich, en 1937. Para llevar a cabo este encargo, Peiner abandonará su identidad anterior ligada al realismo *sachlich* y a las normas de representación objetivistas uniéndose a artistas (como Ludwig Hohlwein, Herbert Bayer o Christian Schad) vinculados al nicho de la ideología nacionalsocialista. Como Peiner, Christian Schad se integra en la escena nacional-socialista tras su paso por la vanguardia dadaísta y neo-objetivista (a diferencia de lo que harán buena parte de los artistas e intelectuales de la época).

Acaso no sea inútil recordar que el idiolecto de muchos de los integrantes de la School of London, como Lucian Freud, Leon Kossoff o Frank Auerbach, está claramente en deuda con la figuración torturada y deformante de la Neue Sachlichkeit alemana.

⁷ No podemos evitar poner de manifiesto lo siguiente: que la transformación radical de su modo de pensar se produce dentro del marco tranquilizador que le ofrece el *nationalsozialistisch Regime*. La influencia de este hecho sobre el proceso de evolución interna parece clara. Peiner se convierte, durante estos años de reconsideración, en el artista contemporizador, conformista y acomodaticio que conocemos. Llegará a ser, con el tiempo, uno de los más propagandistas *hofmaler* del régimen.

⁸ Como es sabido, esto sucede con la llegada al poder de los nacionalsocialistas en 1933. De aquí en adelante, la fortaleza del vínculo entre arte -o arquitectura- y poder político, va a ser, absoluto. Conviene señalar, en cualquier caso, que los tres grandes tratados teóricos del arte nacional-socialista (*Der Mythos des 20. Jahrhunderts* [El mito del siglo XX] de A. Rosenberg (1930), *Kampf um die Kunst* [La batalla del arte] de Paul Schultze-Naumburg (1932) y *Die Baukunst im neuen Reich* [La arquitectura en el nuevo Reich] de Paul Schmitthenner (1934)) coinciden cronológicamente con ascenso del nacionalsocialismo. Hay que decir aquí, sin embargo, que el texto más paradigmático del período en lo que arquitectura nazi se refiere, quizá sea *Das Grosse in der Baukunst* (Lo grande en la arquitectura) escrito en 1944 por el colaborador de Albert Speer, Friedrich Tamms. Este texto, que rivaliza con la teoría neo-tradicionalista de Schmitthenner, fue publicado originalmente en el *Die Baukunst* (nº 8) la revista de arte y arquitectura editada por el propio Albert Speer.

⁹ Parafraseamos el *dictum* semperiano aunque, como es sabido Semper alude, en este punto, a la satisfacción de los fines (o *Zweckerfüllung*). Cfr. Semper, Gottfried, Cfr. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (Observaciones preliminares sobre la arquitectura y la escultura policromada de los antiguos). Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834. La importancia del texto es crucial, por cuanto es aquí donde el arquitecto hamburgués proclama la exigencia de autenticidad material y constructiva.

¹⁰ La *Volksgemeinschaft* (comunidad racial hermanada por la sangre) se transformará, con la solución escatológica nazi, en una comunidad de lucha (*Kampfgemeinschaft*). Hay que añadir que es un tema muy estudiado por la historiografía contemporánea. Véase al respecto, por ejemplo, Wolf, Eric R. *Envisioning Power: Ideologies of Dominance and Crisis*. Berkeley: University of California Press, 1999 (trad. cast. de Katia Rheault. *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis*. México: Ciesas, pág. 347 y ss.).

¹¹ El ideal de autorrealización ético-cultural alemán.

¹² Como es sabido, el impacto de la autoafirmación identitaria, o legitimación de lo propio frente a lo foráneo, desempeña un papel crucial en el proceso de construcción política e implementación de la ideología nacionalsocialista.

(*deutsche Lebensraum*) de límites débiles y cambiantes y la fanática proclamación de la superioridad racial y cultural teutónica justifica, con todo lo que esto implica de *decalage*, la elección ético-estética posterior¹³. Detengámonos un momento en este punto crucial para la comprensión del ethos cultural nacional-socialista. No basta con la simple afirmación de la voluntad política ni con la mera y abstracta remisión escatológica para dar por cumplida la aspiración utópica de la derecha radical totalitarista; es necesario, además, construir una máscara encubridora para Behemoth¹⁴, que oculte y expresivize sus oscuras entrañas, su rostro violento y sus muecas diabólicas, su alma concupiscente y sus pulsiones sádicas¹⁵.

Ahora bien, para poder llevar a cabo esta tarea va a ser necesario cambiar radicalmente la autoconciencia de una colectividad, la de la joven nación alemana, irremediablemente anhelante, recelosa y trágica¹⁶. Quedémonos con tres ideas que aparecen en este contexto de reconciliación político-ideológica de la derecha radical nacionalsocialista.

En primer lugar, el esfuerzo por redirigir su intención liberadora no ya hacia un minoritario círculo autoformativo en permanente precariedad y redefinición (el vinculado a la vieja *Bildung*) sino más específicamente hacia una incipiente comunidad popular solidarizada racialmente por la voz de la sangre y la tierra (*Stimme des Blutes und Erde*)¹⁷. El intento siempre continuado, y siempre fallido, de crear una suerte de Estado espiritual va a dejar paso a otro tipo de iniciativas identitarias. El acontecimiento decisivo es,

¹³ El concepto de *Lebensraum* aparece en su primera dimensión biológico-geográfica en F. Ratzel (en el período wilhelminista) y en Karl Haushofer (en plena época nazi). También aparece con frecuencia en la obra de Werner Sombart, en la del filósofo nazi Carl Schmitt, en Ernst Jünger, en Oswald Spengler y en los panfletos de Houston Stewart Chamberlain, el defensor más significativo de la doctrina racial alemana.

¹⁴ Para caracterizar al monstruo nacionalsocialista hemos utilizado la figura de Behemot, un personaje legendario en Job, Milton (*Lost Paradise*, lib. VII) o Hobbes (*Behemoth*), que para muchos demonólogos se debe identificar con Satán. De hecho, para Franz Neumann, la figura de Behemot, el monstruo terrestre del caos en la escatología judía, es la que mejor representa al *Totaler Staat* nacionalsocialista. Este será el criterio que se utilice en las siguientes secciones.

Por lo demás, nos damos perfecta cuenta de que a un nivel puramente formativo, Behemoth cumple su tarea sobre la base de un conjunto de elementos preexistentes entre los que destacan: el rechazo a la postración política, la moralidad de resentimiento y la necesidad de restauración de la dignidad nacional tras las humillantes condiciones salidas del *diktat*, la tendencia alemana a la *innerlichkeit* (introspección), el *horror vacui* existencial, la carencia e insatisfacción espiritual, el deseo de diferenciación, etc. Cfr. Canfora, Luciano. *Ideologie des Classicismus*. Turín: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1980 (trad. cast. De María del Mar Llinares. *Ideología de los estudios clásicos*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1991, pág. 122); véase también Sala Rose, R., *El misterioso caso alemán*. Barcelona: Alba Editorial, S.L.U., 2007, pág. 72; véase además, Neumann, Franz. *Behemoth. The Structure and Practice of National Socialism*, New York: Harper, 1942.

¹⁵ Como ya se dijo, no hay un criterio moral libre, autónomo o coherente que permita emancipar el orden moral de la voluntad política del Estado.

¹⁶ Somos conscientes de que el descontento adquiere diferentes tonalidades en este momento. Como es sabido, la enérgica inquietud de la juventud alemana difiere, en mucho, de la desasosegante inquietud burguesa. A nivel político el tópico de la *Dolchstosslegende* o “puñalada tramera” tendrá una gran importancia a la hora de difundir en toda la población alemana, la moral del resentimiento. Cfr. Andreassi Cieri, Alejandro. El mito del *Dolchstoß* y la cuestión de la responsabilidad en el desencadenamiento de la guerra. *Rubrica contemporanea*, vol. 7, n.º. 13 (ejemplar dedicado a L'home espanyol davant dels seus altres: masculinitat, colonialitat i classe), Barcelona: Revistes Digitals UAB, 2018, págs. 95-108.

¹⁷ Llamamiento colectivo regulado por una dirección espiritual (*geistige Führung*) emanada por el *Führerprinzip*. El tema de fondo es, en cierto modo, la vehemente reivindicación de un contramundo nacionalsocialista, construido colectivamente sobre un conglomerado de nuevos valores y disvalores, a saber: el deber patriótico, la obediencia servil, la preservación de la identidad, etc.

No será inútil recordar que este tema, muy presente en Heidegger, ha sido objeto de numerosos análisis historiográficos. Véanse a este respecto los cursos de Lucien Febvre en el Collège de France. Cfr. Febvre, L., *Honneur et patrie. Une enquête sur le sentiment d'honneur et l'attachement à la patrie*. Cours professé au Collège de France en 1945-46 et 1946-1947] Paris: Librairie Académique Perrin, 1947; véase, además Fayé, E., *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*. Paris: Albin Michel, 1956 (trad. cast. de Óscar Moro. *Heidegger. La introducción del nazismo en la filosofía. En torno a los seminarios inéditos de 1933-1935*. Madrid: Ediciones Akal, 2009).

por tanto, el dramático desdoblamiento de una comunidad de diálogo y de almas (*Gesprächsgemeinschaft und Seelengemeinschaft*) claramente formativa y solidaria en una suerte de comunidad devocional de sesgo ofensivo (*Kampfsgemeinschaft*) sustentada, de forma implícita, por un conjunto de valores y preceptos emanados, esencial e interesadamente, desde el poder político ¹⁸. No es extraño que, desde esta perspectiva nos encontremos con un esfuerzo deliberado por incorporar a la nueva dirección espiritual (*geistige Führung*), principios morales (como la disciplina, la obediencia, el deber o el autosacrificio) salidos del *ethos* wilhelminista prusiano ¹⁹.

Estamos ya en condiciones de formular la segunda idea, esto es, aquella que nos lleva a identificar en la *Nationalsozialistische Weltanschauung* una discusión ideológica orientada a la construcción de un marco legitimatorio para el “sentimiento vital dinámico”, otro de los rasgos esenciales de la disposición anímica (*Stimmung*) del pueblo alemán ²⁰.

En tercer lugar, y como consecuencia de todo lo anterior, el valor autoafirmativo que adquiere en este contexto –con todo lo que esto tiene de relegación de la autoridad moral aceptada– el despliegue o la invocación de una moralidad flotante (*schwebende Moral*) ²¹ capaz de romper la brújula moral tradicional invirtiendo sus preceptos y valores.

¹⁸ El esfuerzo integrativo se dirige, pues, hacia un colectivo muy diferente del señalado con anterioridad. Estamos pensando, como es fácil de suponer, en la comunidad *volkish* (*Volksgemeinschaft*) y en la comunidad de lucha o combate (*Kampfsgemeinschaft*). Nos referimos a la *Kampfsgemeinschaft* no en el sentido de la comunidad literaria de lucha (al modo de Heidegger o Jaspers), ni en el sentido de una comunidad política a la manera de la *Kampfsgemeinschaft Revolutionärer Nationalsozialisten* de Otto Strasser. Recordemos que la KGRNS fue una organización rival de la NSDAP de Hitler en los años de ascenso del nazismo.

¹⁹ Paradójicamente, la nostálgica recuperación de estos valores no va a impedir la apropiación de los valores civilizatorios o racionales del presente. Esta incoherencia doctrinal es, precisamente, una de los elementos centrales de la cosmovisión nacional-socialista.

²⁰ El principio aludido (llamado también “accionismo vital volitivo”) fué afirmado y defendido por Alfred Rosenberg (1930).

Podemos considerar el recogimiento introspectivo (*Innerlichkeit*) como otro de los rasgos genuinos de la disposición anímica del pueblo alemán. Traducimos *Innerlichkeit* por “introspección” y *Erinnerung* por “interiorización”. Recordemos que la tradición introspectiva es larga en este contexto: la *Innerlichkeit* de la mística renana, la protestante, la filosófica, idealista y romántica, etc.

Por otro lado, es aquí importante reseñar la labor enaltecedora que se realiza sobre el que quizá sea uno de los rasgos más propios de la esencialidad (o *quididad* anímica) germana: el accionismo vital. En este contexto tenemos que incluir el *Urgrund* boehmiano, el dinamismo del alma de los místicos renanos (especialmente en M. Eckhart) o la reevaluación goetheana de la acción, entre otras. El accionismo nazi se construye sobre este rico fondo ideológico (aunque no lo sustente).

²¹ Hemos preferido este término a otros más reconocidos como el de moral “de situación”. Aunque la familia léxico-etimológica de lo “flotante” es muy amplia para nosotros son especialmente adecuadas los términos “Schweben” y “Schwebende”. El primero para referirse a lo que está “en suspensión” u oscila en el aire y el segundo para aludir a la cosa flotante. En nuestro caso, utilizamos el término “Schweben” en el sentido de lo que permite su reversibilidad (en este caso los contrarios axiológicos).

Recordemos en este punto que, aunque el término *Schweben* aparece en Kant por vez primera (donde alude al movimiento de síntesis entre opuestos que caracteriza a la imaginación (“Esquematismo trascendental” de la *KrV*) es en la filosofía de Fichte (*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* [Fundamento de toda de la doctrina de la ciencia]), o Schelling donde adquiere un papel protagónico y esencial: “La función conciliadora de la imaginación es recogida a continuación por Fichte, quien la convierte en la facultad básica del hombre ampliando su campo de aplicación al ámbito práctico. Con esta misma función, pero encontrando su punto culminante de ejecución en el campo estético, pasa finalmente a Schelling y los románticos”. Como nos recuerda López-Domínguez, el *Schweben* pendular fichteano va a pasar de mano de los *Fichte-Studien* de Novalis al primer romanticismo que lo retoma y asume tras estudiar la *Doctrina de la Ciencia* de Fichte. Así, en Novalis: “El *Schweben* o ‘andar flotante’ consiste en la continua superación de los contrastes, es decir, en un movimiento de la afirmación a la negación en un intento de superar las antítesis. Es un balanceo entre extremos. Es la imposibilidad de detenerse en ningún estadio de la vida y darlo por definitivo, el continuo caminar hacia lo lejano. En Novalis, p. e. el poeta, que vive en el reino de la Luz (un día ilustrado, pleno de razón teórica y científica) es el único que es consciente de su extranjería en este mundo. Se debe a la noche en donde reina el sentimiento y su vida en el día es un “andar flotante” entre la afirmación y la negación, buscando superar la antítesis. Esto se hace evidente en su primer himno de la noche (*Hymnen an die Nacht*).

Las pautas ideológicas que va a imponer un centro moral oscilatorio, supeditado únicamente a patrones normativos de carácter metapolítico son bien conocidas: la naturalización de la violencia, la demonización intelectual de los enemigos ideológicos, el llamamiento a la aniquilación física, moral y espiritual del contrario y lo que es más importante aún, el premeditado esfuerzo por trascender la antigua moral humanista invirtiendo seminalmente la bifurcación de las ideas morales del bien y del mal ²². En nuestra opinión, lo esencial está aquí expresado: en el dramático desembridamiento de la voluntad de enfrentamiento y dominio agonal (Spengler, 1923), en la des-absolutización e intercambiabilidad de las oposiciones morales más arcanas²³, en la adquisición de un maniqueísmo racial pretendidamente consustancial a nuestra existencia y al propio devenir histórico (Chamberlain, 1899) y, relacionado con todo lo anterior, en el presuroso afán por evacuar de la febril artimaña reespiritualizadora cualquier oscura iridiscencia, cualquier reverberación ominosa (*unheimlich*), repudiable o espectral ²⁴.

La pintura europea de la época muestra la manera en que se lleva a cabo esta inversión seminal de los valores. Basten dos ejemplos para hacernos una idea, siquiera somera, de como se va a realizar este proceso específico de resimbolización moral. En este caso hemos elegido dos imágenes basadas en el mitema de la lucha primordial entre el Bien y el Mal. Contemplemos bajo este ángulo una litografía del heraldista alemán Gustav Adolf Cloß (1864-1938) [Fig. 3]. Es fácil advertir la huella de una formulación estereotipada del tema legendario de San Jorge y el Dragón. Para entender plenamente el sentido del grabado debemos situarlo en el contexto de una

3. St. Georg mit dem
Hakenkreuz
CLOß, Gustav Adolf
(ca. 1937)
Litografía sobre papel.

En Friedrich Schlegel –señala López-Domínguez– es utilizado tanto para designar la esencia de la Ironía como para referir la propia experiencia filosófica. La teología protestante de Friedrich Schleiermacher lo utilizará también para designar al movimiento perenne de los impulsos contrapuestos del alma. En Creuzer (en *Sileno*, p.e.) y Hegel va a servir para representar la cualidad ambigua del símbolo. Cfr. López-Domínguez, V., Sujeto y modernidad en la filosofía del arte de Schelling. *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea*, n° 1, julio, Buenos Aires: Red Argentina de Grupos de Investigación en Filosofía, 2015, pág. 91, n. 28; véase también, Novalis, *Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen* (trad. cast. e Introd. de Eustaquí Barjau. Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., Col. Letras Universales, pág. 30).

La psicología freudiana utilizará el término para referirse a una suerte de juicio en suspenso. En este ámbito es importante recordar las ideas de Sambricio. Éste, nos recuerda el importante papel que la idea de “devenir”, o *Werdend*, va a tener dentro de la reflexión que se desarrolla en las primeras décadas del siglo XX acerca de la esencialidad –entendida como especificidad anímica– germana. Cfr. Sambricio Ribera de Echegaray, C., El desarrollo de las colonias alemanas en la República de Weimar. En: *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, págs. 119-120.

²² La inertización de la división axiológica tradicional nos lleva a la aparición de la “conciencia transmoral” de la que habla Tilich. Cfr. Tilich, Paul. *Religion and the Modern World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1941.

²³ Es necesario recordar que, en este maniqueísmo primario reverbera, *mutatis mutandis*, la “axiología polarizada” de la, muy apreciada en este momento, *sustancialidad* social de la Edad Media. En ella “todos los males son emanaciones del Mal, [y] todas las virtudes son manifestaciones de la esencial Bondad”. Cfr. Cuesta Abad, J. M., *Teoría hermeneutica y Literatura*. Madrid: Ed. Antonio Machado, 1991, pág. 133.

²⁴ Estamos ante un discurso “intelectual”, el nazi, que podríamos llamar “de traperero” (*Lumpensammler Ideologie*). Aunque convincente para determinados grupos, se sostiene sobre un discurso primario de muy poca altura filosófica.

Cabe recordar, en este contexto, que el vocablo *unheimlich* significa literalmente “terrible”, “siniestro” u “ominoso” aunque etimológicamente significa “que no tiene hogar”. Este concepto ha dado lugar a múltiples valoraciones y ha sido objeto de numerosos estudios. Insignes autores han dedicado numerosas páginas a este asunto: Schelling, Freud, Heidegger, Lacan, Trias, etc. El término alude, en el sentido schellenguiniano, a aquello que aún debiendo permanecer oculto, aflora indebidamente.

4. Siegfried
PEINER, Werner
(ca. 1930)
*Wandteppichentwurf
für die Bibliothek
(Boceto para tapiz para
la biblioteca personal
de Hermann Göring
en Carinhall).*

5. Georg und
der Drache
WEIDEN, Rogier
van der (ca. 1432-1435)
Óleo sobre tabla
dim. 34.6 x 30.4 cm.
(u.f. 15.2 x 11.8 cm).

6. St. Georg.
DÜRER, Albrecht
(s.d.) Xilografía
dim 6.1 x 4.1 cm.

7. St. George zu Pferd.
CRANACH Lucas
'der Ältere' (ca. 1512)
Grabado sobre madera
dim. 15.9x12.4 cm.

8. St. George
SYZK, Arthur
(ca. 1941)
Ilustración a tinta
(boceto para el
sello de la campaña
"Bought to aid
Britain" del British
American Ambulance
Corps. Inc., N. Y.

cultura centroeuropea especialmente afecta a esta tradición heroica²⁵, basta contemplar las representaciones de Rogier van der Weyden (h. 1435), Albrecht Dürer o Lucas Cranach *Der Ältere* (h. med. S. XVI) para verificar la importancia de la iconografía del santo ecuestre alanceando al diablo [Figs. 5-7]. No es casual, pues, que Cloß haya elegido esta escena. El artista sabe de la pregnancia formal y de la densidad simbólica que poseen las imágenes de glorificación del santo de la Capadocia. Sin embargo, la posición de Cloß no es equivalente a la de los pintores antiguos: el escenario elaborado por él se sitúa de forma clara en el plano de los sentimientos políticos.

Observemos de qué manera el ilustrador realiza su peculiar transposición iconográfica. Lo que propone es, sin duda, el punto de vista de un artista imbuido por el efecto hipnótico del lenguaje estereotipado del nazismo. La escena se desarrolla íntegramente en un único plano con sólo dos personajes, éste es, el caballero ecuestre, que representa al bien, y el diablo que representa a su contrario. Cloß ha querido mostrar, pues, tan sólo el núcleo esencial de la narración. Y ello por la simple razón de que el pintor busca un nivel de comprensión lo más directo, simple y accesible posible ²⁶.

Por su parte, el estudio de la vestimenta también tiene su importancia y acaso sea el aspecto que mejor nos ayude a entender lo que sucede a nivel ideológico o semántico. De hecho, sólo ella permite comprender el proceso de inversión moral que articula Cloß en la litografía. Así, por ejemplo, vemos que la gualdrapa que cubre al caballo se adorna con un esquema muy simple desarrollado a partir de cruces esvásticas. Este mismo motivo está presente también dentro del campo del escudo del caballero.

Aunque no se advierta a primera vista la esvástica también se halla presente en lo que podríamos llamar el esqueleto estructural de la obra. Su presencia sutil y entreverada se percibe al examinar detenidamente las líneas ortogonales (a base de paralelas verticales y horizontales) que forman los miembros angularizados de los diferentes personajes²⁷.

El ilustrador y calígrafo Arthur Szyk plantea, a su vez, una imagen que es, por así decirlo, el reverso especular de la litografía de Gustav Adolf Cloß [Fig. 8]. También en este caso, la cruz esvástica actúa como elemento fundamental en el proceso de reordenación moral. En la primera imagen,



²⁵ Aquí entra, de hecho, la temática del héroe Sigurd (Sigfrido) y la de su parentesco con el histórico Armin (Hermann). Peiner retoma este tema en un cartón de tapiz creado para la biblioteca de Hermann Göring en Carinhall [Fig. 4].

²⁶ Es evidente que el San Jorge en su faceta de soldado nazi representaría al bien mientras que el Mal (dragón) se vincularía con el enemigo político. Como podemos ver, el bien se abisma en la litografía.

²⁷ La percibimos parcialmente cuando analizamos los punzantes ángulos rectos que conforman las extremidades del guerrero. También la vislumbramos en los vectores direccionales que proyectan los miembros del monstruo.

9. Poland fights Nazi
dragon, Polish
war relief.
SYZK, Arthur.
(ca. 1943)
Litografía offset
dim. 112.2 x 71.2 cm

datada hacia 1941, vemos efectivamente como la esvástica se ha trasladado al cuerpo de un dragón-serpiente²⁸. Sobre éste vemos a un santo-guerrero que porta el estandarte real del Reino Unido y se cubre con un casco Brodie británico. El Bien, como vemos, parece haber cambiado de lado. El artista judío retoma la fórmula bizantina del *dragon harponnée* en otro dibujo fechado en 1943²⁹ [Fig. 9]. Szyk junta, como había hecho Cloß, todo lo que quiere mostrar en un único plano ahorrándose así el trabajo de contextualizar a los personajes en su ambiente. En este caso la imagen se acompaña de una leyenda que dice “Poland Fights Nazi Dragon”. Como no podía ser menos, el demonio, también serpentiforme, lleva las cruces arias grabadas sobre su cuerpo.

Concluamos. Las transformaciones que se observan en la reposición iconográfica las podemos sintetizar en los siguientes puntos:

i) Se reconoce fácilmente la deuda que estas imágenes contemporáneas guardan con las fuentes hagiográficas más antiguas, más allá de la mayor o menor literalidad o fidelidad de las versiones.

ii) En atención a estos ejemplos, no parece aventurado afirmar que la lógica representacional utilizada se subordina, o si preferimos, es consecuencia directa, del mensaje de autoafirmación (*Selbstbehauptung*) moral invocado³⁰.

iii) Emerge con claridad la tendencia del nazismo de la época a “canibalizar” el acerbo mítico y simbólico occidental-clásico y germano-escandinavo.

iv) Más clara y explícita es la voluntad, fuertemente emocionalista, de interpretar la estructura y legalidad del mundo desde la dinámica del juego de opuestos. Como corolario, esta interpretación conlleva la idea de que el principio de lucha (*Kampfprinzip*) podría constituirse como presupuesto de toda clase de orden, es decir, como algo positivo y real³¹.

USC

²⁸ La figura del dragón serpentiforme procede de la iconografía bizantina. Debemos señalar, además, que Szyk imagina una escena que incorpora nuevos elementos; en este caso, un último plano con la princesa de Selene, o Silca, en Libia.

²⁹ Cfr. Elvira Barba, M. Á., Los orígenes iconográficos del dragón medieval. *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, n.º XIV. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997, pág. 426, ISSN 0214-7165; véase también, Elvira Barba, M. Á., La iconografía del dragón en Bizancio. *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, n.º. 15, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1994, pág. 69, n. 11, ISSN 0213-1986.

³⁰ En el caso alemán, su moralidad apócrifa y de trapero.

³¹ Vincular el *Kampfprinzip* con el oxímoron de la destrucción-creadora, como quiso hacer ver la subterránea maquinaria intelectual nacional-socialista (p.e. Schultze-Naumburg) implica un evidente malentendido. Limitémonos a recordar que la dimensión trágica del *Kampfprinzip* traspasa claramente lo material. De hecho, se puede hablar de aniquilación de la “humanidad misma” siguiendo la reflexión de Arendt. Cfr. Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem*. Múnich: J. Augstein Ed., 1976 (trad. cast. de Carlos Ribalta. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1999).

Retengamos en este punto la conclusión a la que llega Behemoth. En realidad, en ella se admite que sólo espolcando la ilusión metafísica de una realidad última superior a la circundante podrá el Estado (*nationalsozialistisches Regime*) dar cumplimiento a su misión histórica, liberadora y profética ³³. Por este motivo, la exhortación a la justicia criminal –*appellatio absconditus* que retoma el atávico argumento de la reparación de la justicia por la sangre– se va a apoyar, invariablemente, en una presentación trágico-poética de clara impostación educativa, sacrificial y psicagógica ³⁴. Y es que, más allá de la común invocación a la defensa territorial, la recuperación del argumento arcaico de la legalidad retributiva va a ser, en último término, aquel vestigio de un “orden legal inconvencible” a partir del cual resulta posible validar la acción sangrienta exonerando cualquier tipo de responsabilidad individual o colectiva ³⁵. Obsérvese como el presente histórico busca reflejarse en un modelo mítico y quintaesencial, repleto de

³² La locución empleada en el título y que hemos traducido por “crimen necesario” alude a la justificación nacionalsocialista del sufrimiento (o *Algodizee*) propio y ajeno.

³³ Paráfrasis directa de Goethe (*Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, 1811–33). Recordemos la ambivalencia que el nacionalsocialismo va a mostrar hacia el polímata *stürmer*.

³⁴ Reparación, compensación (*Wergeld*) o, si preferimos, pura venganza. En último término, quizá subyazca la idea de “retribución” arcaica. En cuanto al concepto de *Psikhagogia* o “arrastre de almas” hace referencia a una suerte de “identificación emocional” o “compadecimiento” que se da entre el observador de una escena y los personajes sufrientes de la misma. Como es sabido, el tema psicagógico aparece en Gorgias, en Isócrates y en Platón, donde va a servir para definir el objetivo último de la actividad retórica (p.e. en *Phdr.* 261 a, 271c).

³⁵ El interés ideológico-simbólico por una realidad mítica originaria considerada fiel al “alma histórica” teutona (*Germanische historischen Seele*) está, nadie lo ignora, tras esta coartada fundacional y relegitimatoria. Recordemos, por otro lado, como el viejo “motivo moral de la protección de la patria” está muy presente, también, en el mundo mítico de la Grecia arcaica. Cfr. Fränkel, Hermann. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*. New York: Lancaster Press, 1951 (trad. cast. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*. Madrid: Visor Dis., 1993, pág. 155); véase también, Jaeger., W., Praise of Law, The Origin of Legal Philosophy and the Greeks. En: *Interpretations of Modern Legal Philosophies. Essays in Honor of Roscoe Pound*. New York, Oxford University Press, 1947 (trad. cast. de A. Truyol Serra. *Alabanza de la Ley. Los orígenes de la Filosofía del Derecho y los griegos*. Madrid. Edit. Inst. Estudios Políticos, 1953).

antagonismos, actitudes dominantes, potencias activas y fuerzas inconscientes; obsérvese, también, como el *pathos* enajenante de la conciencia moderna está, en gran medida, contrabalanceado por una conciencia tanático-agonal de sesgo clánico y tribal ³⁶. No es extraño que desde esta perspectiva, la piedad, la magnaminidad, la equidad, la apacibilidad o la misma propiedad de *sentir-en-cuanto-tal* se vuelvan, a partir de ese momento, humildes, reprobables, marginales y excéntricas ³⁷. Y sin embargo, no hay en este universo abismado y trucado, ni *hybris* injuriosa, ni violencia criminal, ni ilegitimidad ética exigible o reconocible, ni pugna simétrica visible entre lo celeste y lo infernal. El reconocimiento de un presente que se reconoce -repristinizándolo- en el pasado más remoto, explica, y en parte justifica, la confianza en la “potencialidad irrestricta” del alma-histórica (*Historischen-Seele*) germana ³⁸.

El presente no delinque en este fraudulento y malicioso *Ersatz* ³⁹. Tal como se ha señalado con anterioridad, ética de la autenticidad, paralelismo de estirpe y abismamiento moral se dan la mano, correlativizándose contrapuntísticamente, en este simulacro sustitutorio que se lisonjea, de forma nítida y desgarradora, en la más indecible e irrepresentable crueldad. Las consecuencias de esta interacción son de sobra conocidas: una fraternidad fingida que vomita fuera todo lo blando, lo tibio y lo cobarde arrasa, como un vendaval de locura y muerte, toda suerte de piedad, racionalidad y decencia (*Barmherzigkeit, Rationalität und Anständigkeit*) ⁴⁰. Más que nunca antes, la acción, invocada-evocada, se encomienda a la belleza arrebatada del verbo profético, las palabras fetiche, las frases sacramentales y las arengas retóricas, patrióticas y triunfales. De ahí la importancia que adquieren en este momento, los cantos funerarios de las mitologías germana y escandinava⁴¹, la épica aliterada medieval (*mittelalterlichen Stabreimdichtung*)⁴², las odas bélicas prusianas y wilhelministas ⁴³ y la literatura emocionalista stürmer y romántica ⁴⁴ [Figs. 10-11] .

³⁶ Conciencia dórica o lacedemonia, pero también medieval. Cfr. Oliva, Pavel. *Sparta and her social problems*. Amsterdam: Hakkert, 1972, pág. 10.

³⁷ Por elemental que pueda parecer, esta experiencia de restauración de vínculos primitivos -en donde el presente se nos muestra como una reactualización fortalecida de un pasado lejano y heroico- se va a mostrar, dentro de este poliédrico proceso *descivilizador*, como un elemento ideológico auténticamente necesario y esencial.

³⁸ Retomamos aquí a un Pryzwara (“Analogia entis”) clave para la comprensión del quehacer especulativo de Mies van der Rohe.

³⁹ Parafraseamos el aforismo jurídico latino: *cognitationis poenam nemo patitur*.

Recordemos, por otro lado, que el vocablo *Ersatz* no tiene en el ámbito alemán el matiz peyorativo que tiene en otros países. Más que un pobre sustituto, el *Ersatz* germano se presenta como un “equivalente” que, al menos, iguala en calidad a lo que reemplaza.

⁴⁰ Retomamos aquí el poema *Der Dichter in Zeiten der Wirren* (*El poeta en tiempos de crisis*) contenido en *Das neue Reich* (1929), la colectánea poética de Stefan George.

⁴¹ La importancia de la literatura odínica es crucial. Con ella se populariza el leitmotiv del *Ridens moriar* (o morir riendo). Cfr. Sala Rose, R., *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras*. Barcelona: Alba Editorial, 1969.

⁴² Como es sabido, la rima aliterada o aliterativa que encontramos fundamentalmente en la literatura nórdica y teutona consiste en el aprovechamiento del acento y la repetición de sonidos. En el contexto de la épica bajo-medieval germánica son especialmente importantes los *Libros de Héroe*s (*Heldenbücher*), largas piezas de poesía heroica de procedencia oral.

10. *Schwertkampf*
(Lucha de espadas).
RHÖN, Kaspar von
der (ca. 1472-1475)
Dibujo a pluma y
tinta de color.
Dresdner Heldenbuch
(Heldenbuch des
Kaspar von der Rhön).

11. *Dietrich kaempft*
mit sechs Riesen
(Dietrich lucha con
seis gigantes)
RHÖN, Kaspar von
der (ca. 1472-1475)
Dibujo a pluma y
tinta de color.
Dresdner Heldenbuch
(Heldenbuch des
Kaspar von der Rhön).

La argucia emocional que oculta esta revisión ideológica parece clara: ofrecer, a través de un perfil propositivo arraigado en la tradición épica teutónica, una visión de la guerra como algo repentinamente necesario, satisfactorio, trepidante y purificador. Cuanto más heroica, encolerizada, turbadora e incluso sangrienta es la vida –parece querer decir Behemoth– más auténtica, plena y coherente se nos ofrece y revela ⁴⁵. Sin duda, es esta idea de la vida como celebración bélica –visión pródiga y optimista de la guerra que podemos encontrar en toda la literatura prohitleriana del período– la que se va a erigir, deliberadamente, en punto de referencia fundamental de una realidad, casi monoplanar, transida por la fuerza ingénita de la sangre, el furor heroico y la valentía.

Algunos textos ilustran muy bien el tipo de imagen épico-didáctica que va a utilizar, con renovada insistencia, la subterránea maquinaria intelectual nacional-socialista. Uno de los fragmentos más significativos de la época –clave por su doble capacidad legitimadora y movilizadora de la acción colectiva– es el que rememora la hazaña de la liberación querusca en Teutoburg (Baja Sajonia). No hay dudas acerca del valor seminal de los motivos que subyacen en la escena: el esfuerzo por trazar lazos umbilicales con un pasado heroico y remoto; el valor dado al autosacrificio y a la defensa de la patria; la utilización de un lenguaje interpelativo que, agitando sentimientos cruciales, busca conjurar la muerte neutralizando el temor al enemigo; la clara defensa de la individualidad de los hombres de acción y espíritu fuerte (*Willensstarke und handelnde Menschen*) o, por último, el interés por afianzar la importancia de los méritos colectivos y de los nexos espirituales comunitarios:

*“O nimm mich, nimm mich mit in die Reihen auf, / Damit ich einst nicht sterbe
gemeinen Tods! / Umsonst zu sterben, lieb' ich nicht, doch / Lieb ich, zu fallen am
Opferhügel.*

*Fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut / Fürs Vaterland - und bald ist's
geschehn! Zu euch, / Ihr Teuern! komm ich, die mich leben / Lehrten und sterben,
zu euch hinunter].*

[Oh, acogedme, acogedme en vuestras filas, / para que no tenga que morir un día /
de muerte vulgar; / No me gusta morir en balde / pero adoro caer en la colina del
sacrificio.



Y piénsese, por otro lado, en Fichte, Goethe o Herder como primeros responsables de la devoción por una supuesta Edad de Oro medieval en el ámbito germano.

⁴³ Fijémonos, por ejemplo, en las canciones de J. W. L. Gleim (*Canciones de guerra prusianas en las campañas de 1756 y 1757, compuestas por un granadero*, 1758), de H. W. von Gerstenberg (*Oda a la alegría de los viejos celtas al morir*, 1754), Ernst Moritz Arndt (*Canciones de guerra y defensa*, 1813) o de Th. Körner (*La lira y la espada*, 1814).

⁴⁴ Piénsese, por ejemplo, en el *Ardinghello* (1787) de Heinse, el estudio sobre Ossian de Herder, el mismo *Hiperion* (1795), la Oda de la batalla de Arminn contra Varus (*Der Tod fürs Vaterland*, 1796) de Hölderlin o la obra poética de Stefan George y sus escoliastas (p.e. F. Gundolf).

⁴⁵ Parafraseando al teólogo y sacerdote Romano Guardini. Cfr. Guardini, R., *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*. Maguncia: Matthias-Grünwald-Verlag, 1925 (trad. cast. de Alfonso López Quintás. *El Contraste. Ensayo de una filosofía de lo concreto-viviente*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos-BAC, 1996, pág. 114).

¡Por la patria, y que el corazón me sangre / por la patria; pronto será; / Hasta vosotros, queridos, acudiré / hasta vosotros que me enseñasteis a vivir y a morir]⁴⁶.

Con la idea de la guerra como acontecimiento clarificador de la vida retomamos otro de los temas favoritos de la pastoral bélica nacional-socialista. Tal como se ha señalado anteriormente, el deliberado esfuerzo mixtificatorio va a enarbolar, sin ocultar su necesidad, un manto espiritual de respetabilidad y decencia (*Sittlichkeit und Anständigkeit*). En el siguiente fragmento, Ernst Jünger ha recogido y hecho suyo aquel pensamiento típicamente heraclíteo referido a la lucha como proto-fundamento (*Urgrund*) explicativo de las vicisitudes humanas:

“Der krieg ist es, der die Menschen und ihre Zeit zu dem machte, was sie sind. (...) Der Krieg, aller Dinge Vater, ist auch der unsere; er hat uns gehämmert, gemeißelt und gehärtet zu dem, was wir sind. Und immer, solange des Lebens schwingendes Rad noch in uns kreist, wird dieser Krieg die Achse sein, um die es schwirrt. Er hat uns erzogen zum Kampf, und Kämpfer werden wir bleiben, solange wir sind”.

[Es la guerra la que hace de los hombres y de los tiempos aquello que son. (...) El combate, padre de todas las cosas, es también el nuestro; es él quien nos ha martilleado, cincelado y templado para hacer de nosotros aquello que somos. Y siempre, tanto tiempo como la rueda de la vida ha bailado en nosotros su redonda potencia, esta guerra será el eje alrededor del cual ella zumbe. Ella nos ha formado en el combate y, en tanto que seamos, permaneceremos combatientes]⁴⁷.

La guerra como choque liberador se erige en este momento en el auténtico epicentro ideológico de la cultura belicista (*Kriegshetzer-kultur*) germánica. Aquí, la guerra es elevada a elemento necesario –diríase incluso que deseable– de la existencia. Hasta los fragmentos más breves sirven para describir la conciencia de plenitud que permite la acción violenta:

“Ich erkannte den Kampf als letzten Sinn des männlichen Lebens (...)”

⁴⁶ Cfr. Hölderlin, *Der Tod fürs Vaterland*, 1796 [Oda a la batalla de Arminio contra Varo en Teutoburger Wald]. En: Friedrich Hölderlin. *Odes and Elegies* (ed. y trad. al inglés de Nick Hoff). Connecticut: Wesleyan University Press, 2008, pág. 54.

La imagen, repuesta de forma recurrente durante el interregno nacional-socialista, va a ser clave para la progresiva reconciliación de la propia identidad colectiva. Casi nos atrevemos a decir que Hölderlin es el poeta del nazismo, como Goethe lo había sido de la época de Weimar. El aprovechamiento ideológico y político de la escritura poética de Hölderlin entra ya en otro debate. Recordemos únicamente el entusiasmo que despertó en los nazis la oda de la batalla de Arminio contra Varus (*Der Tod fürs Vaterland*, 1796).

⁴⁷ Aquí reverberan claramente Calino y Tirteo. Junto a esta reverberación se sitúa la que vincula parte del relato con un aforismo de Heráclito (*frag. DK 53*) recuperado de forma reiterada en este momento (p.e. en Beumler, Schmitt, Heidegger o Jünger): “La Guerra es padre de todas las cosas, de todas las cosas rey. A unos los muestra como dioses, a otros como hombres, a unos hace esclavos, a otros libres” [Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König. Die einen erweist er als Götter, die anderen als Menschen, die einen macht er zu Sklaven, die anderen zu Freien]. Cfr. Diels, H.; Kranz, Bd., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1989, en Fink, Eugen. *Grundfragen der antiken Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985, pág. 138; véase también, Jünger, E., *Der Kampf als inneres Erlebnis* [El combate como experiencia interior]. Berlín: E. S. Mittler & Sohn, 1926, pág. 3 (trad. parc. cast. en Fayé, E., Heidegger. *La introducción del nazismo en la filosofía. En torno a los seminarios inéditos de 1933–35*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, pág. 282).

[Me di cuenta de que la lucha era el verdadero sentido de la vida de un hombre (...).]⁴⁸.

En estos versos anticipatorios de Stefan George se alude a dos de los grandes asuntos de la moral de trapero (*moralische Lumpenhändler*) nacional-socialista: el de la orgullosa autoconciencia racial (auténtica idea-fuerza del discurso totalitario alemán) y el gran tema (*Grundthema*) de la muerte digna y heroica:

“*Die ihr die fuchtel schwingt auf leichenschwaden/ Wollt uns bewahren vor zu leichtem schlussel Und vor der ärgsten ¡vor der Blut-schmach!*”.

[‘Los que blandís espadas sobre haces de cadáveres / Protegernos queréis de un fin en exceso banal/ Y del más cruel ¡la deshonra de la sangre!’]⁴⁹.

“No hay en el mundo muerte más bella” –nos dice Jünger rememorando el lenguaje vivaz y vehemente de Calino– que la infligida al combatiente en cruenta y heroica contienda. La solidez de la retórica nacional-socialista se va a apoyar, como ya hiciera la antigua elegía bélica parenética, en este celebrado mitema de la “hermosa muerte” (*kalos thanatos, Schöner Tod*):

“*Kein schön’rer Tod ist in der Welt, / Als wer vorm Feind erschlagen, / Auf grüner Heid, im freien Feld, / Darf nicht hör’n groß Wehklagen*”.

[No hay muerte más bella en el mundo / que la del que, derribado por el enemigo, / en un verde prado, a la intemperie, / ya no debe oír más grandes lamentos”]⁵⁰.

⁴⁸ El fragmento se extrae de una obra muy divulgada en el período nazi. Cfr. Holzing, Karl Franz von. Unter Napoleon in Spanien. Denkwürdigkeiten eines badischen Rheinbundoffiziers (1787-1839). Aus alten Papieren herausgegeben von Max Dufner-Greif [Bajo Napoleón en España. Memorias de un oficial de Baden (1787-1839) en la Confederación del Rin. Editado a partir de antiguos documentos por Max Dufner-Greif] Freiburg: Franz Xaver Wangler, 1824. *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie V, Historia Contemporánea), T. 23. Madrid: Facultad de Geografía e Historia. UNED, 2011, pág. 256.

⁴⁹ Cfr. George, Stefan. “Das neue Reich” (1928). En: *Stefan George. Nada hay donde la palabra quiebra*. Madrid: Editorial Trotta, S. A., 2011, pág. 163. La labor apropiatoria de la moral de trapero nacional-socialista es harta conocida. Sobre la influencia de la obra de George en Josef Goebbels y los nacionalsocialistas véase, Rieckmann, Jens (ed.). *A Companion to the Works of Stefan George*. New York: Camden House, 2005, pág. 199 y ss.

⁵⁰ Jünger toma en préstamo una canción popular alemana, la *Schlachtentlied* de Karl W. Göttling. Cfr. Jünger, E., *In Stahlgewittern*, 1920 (trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual. *Tempestades de acero*. Barcelona: Tusquets Ed., 1998, pág. 10); véase también, Kletke, G. M., *Militärisches Dichter-Album*. Berlin: Verlag von R. Nesselmann, 1853, pág. 198.

La calificación “bella” (*kalón, decorum*) conferida a la muerte por la patria se encuentra, quizá por vez primera, en Calino de Éfeso (primera mitad del siglo VII a. C.). El tema de la buena muerte se popularizará en el período wilhelminista con Gleim (*Preussische Soldatenlieder in den Jahren von 1778 bis 1790*. Berlin, 1790). Cfr. López, A.; Pociña, A., A propósito de “dulce” en la poesía latina imperial. En: Amado Rodríguez, et al (eds). *Iucundi acti labores: estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2004, pág. 320, n. 2; sobre este mitema véanse también, los conocidos trabajos de J.P. Vernant (*L’individu, la mort, l’amour*, 1989) y N. Loraux (*Hebe et Andreia: deux versions de la mort du combattant athénien* [1975] y *La belle mort “spartiate”* [1977]).

Este hálito optimizador que permite neutralizar el temor a la muerte se trasluce intensamente en otro motivo mítico, el de la belleza del elemento heroico (*heroische Element*) y del furor bélico y agresivo en el campo de batalla:

“Komm, wir wollen sterben gehen / in das Feld, wo Rosse dampfen, wo die Donnerbüchsen stehn, und sich tote Fäuste krampfen (...)”

[...] ven, queremos ir a morir/ a los campos, donde las rosas son aplastadas, y las atronadoras armas se paran, y las retienen convulsos los puños muertos...] ⁵¹.

De algún modo estos fragmentos, anteriores a la llegada del NSDAP al poder en enero de 1933, parecen adelantar algunas de las posiciones ideológicas que va a imponer el nuevo régimen totalitario en el seno de la sociedad alemana durante el período de la *allgemeine Gleichschaltung* (1933-1945) ⁵².

El cambio de mentalidad es radical en muchos aspectos. El camino que ahora comienza es, *in nucleo*, de naturaleza totalitaria; de ahí la martilleante y reiterativa presencia de endiadas, consignas, eslóganes y locuciones políticas del tipo: *totaler Staat*, *totale Mobilmachung*, *totaler Feind* o *totaler Krieg* ⁵³. El proyecto emancipatorio, ligado ahora al arbitrio decisionista del *Führerprinzip*, se repliega aquí sobre sí, abismándose en un cenagoso contrapresente repleto de dolor, miseria moral y muerte. Pues, por diferentes caminos, es la guerra y sólo la guerra, al fin y al cabo, la única que culmina y *primordializa*, la propia experiencia existencial.

Teniendo esto presente, resulta fácil comprender que el valor esencial de la actividad bélica se defienda, en este momento, de un modo más decidido y directo. Una cala profunda en el pensamiento nacional-alemán sanciona el tono que va a adoptar la futura propaganda poética: “(...) cuanto más salvaje, esto es, cuanto más vivo y más libre es un pueblo (...) -nos dice

⁵¹ Cfr. Hauptmann, Gerhart. *Essays Hinterließ* (1914); véase, además, sobre el tema Horstmann, Ulrich. *Beschwörung Schattenreich: Theaterstücke und Hörspiele, 1978 bis 1990*. Hamburg: Igel Verlag (Col. Literatur), 1996, pág. 311. Como es sabido, el mitema de la *andreaia kalon* encuentra su más célebre descripción en la Ética nicomaquea (*Eth. Nic.* III, 1115 b, 21 y ss). Como nos recuerda Mosse, el mundo contemporáneo y las conflagraciones bélicas del siglo XX van a recuperar el tema a través de Winckelmann. La aparición de la obra de S. Wikander *Der Arische Männerbund* (1938) va a ser clave a la hora de vincular la belicosidad de la sociedad indoirania y la germana. Su investigación será continuada en los años siguientes por Geo Widengren (*Hochgottglaube im alten Iran, eine religionsphänomenologische Untersuchung*, 1938). Cfr. Mosse, G., *The image of men. The construction of modern masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.

⁵² Etimológicamente significa “nivelación”. Alude al período de homogeneización valorativa y de uniformización ideológica que discurre aproximadamente entre los años 1933 y 1945. Tiene que ver, por tanto, con el intento de reconcienciación generalizada que va a afectar a todo el pueblo alemán durante esos años.

⁵³ Los dogmas totalitarios del régimen nazi tienen su anticipo literario en este momento con: *Totale Mobilmachung* de E. Jünger (1930); *Die Wendung zum totalen Staat [El giro hacia el estado totalitario]* de Carl Schmitt (1931); *Der totale Staat*, de Ernst Fosthoff (1933); *Der totale Krieg* de Erich von Ludendorff (1935) o *Totaler Feind, totaler Krieg, totaler Staat*, conferencia de Schmitt de 1937 (publicada en: *Positionen und Begriffe*, págs. 235-239).

Aunque se mantengan los objetivos legitimatorios, los acontecimientos que de forma inevitable van a tener lugar en el terreno de la política práctica, van a provocar un efecto general inmediato sobre el tono y la intención emocional del discurso.

literalmente Herder- tanto más salvajes, es decir, más vivos, más libres, más sensuales y más líricos deben ser también sus cantos”⁵⁴.

El siguiente fragmento, tan célebre como aciago, hace suyo el estilo apasionadamente violento e impulsivo que el populismo de ruptura nacional-socialista va a generalizar durante la *allgemeine Gleichschaltung*:

*“Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen / SA [Sturm Abteilung] marschiert mit
ruhig festem Schritt / Kamraden die Rotfront und Reaktion erschossen / marschiern
im Geist in unsern Reihen mit.*

*Die Strasse frei, den braunen Battalionen / die Strasse frei, den Sturmabteilungsman
/ es schaun aufs Hakenkreutz voll Hoffnung schon Millionen / der Tag für Freiheit
und für Brot bricht an.*

*Zum letzten mal wird nun Appel geblasen / zum kampf stehn wir schon bereit/ bald
flattern Hitlersfahnen über allen Strassen / die Knechtschaft dauert nur mehr kurze
Zeit”.*

[En alto la bandera, en filas compactamente formadas / La SA [unidad de asalto]
marcha con paso firme y decidido / Los camaradas a los que el Frente Rojo y los
reaccionarios asesinaron / Marchan espiritualmente en nuestras filas.

Paso libre a los batallones pardos / Paso libre a los hombres de los batallones de
asalto / Ya son millones los que, llenos de esperanza, / levantan la mirada a la cruz
gamada / Ha amanecido el alba que nos traerá Libertad y Pan.

Por última vez se nos llamará a formar / Ya estamos listos para el combate / Las
banderas de Hitler pronto onderán por todas las calles / a la opresión le queda poco
tiempo] ⁵⁵.

Los versos son, como podemos comprobar, un asombroso ejemplo de como la proximidad temporal de la guerra va a generalizar, en este contexto, una visión abrumadora, aunque reconfortante y triunfalista, de una abracadabrante y desgarradora tragedia todavía en ciernes⁵⁶. Nos equivocáramos, sin embargo, si pensáramos que nuestro poema se limita, tan sólo, a intensificar el carácter de un discurso, ya de por sí, vehemente y excitado. La clave de la transformación radica en la incorporación al pensamiento creador de nuevas, y acaso más terribles y eficaces, estrategias de seducción, dominación y control. Conviene, pues, poner de manifiesto -y hasta aquí queríamos llegar-, el despliegue de ideas y proposiciones



⁵⁴ “(...) je lebendiger, je freywirkender ein Volk ist, (...) desto wilder, (...) desto lebendiger, freyer, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder seyn!”. Herder. Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker [Ossian y los cantos de los pueblos antiguos], 1773. En: J.G. V. Herder's sämtliche Werke: Zur Schönen Literatur Und Kunst (Erster Theil). Karlsruhe: Bureau Der Deutschen Klassicker, 1821, pág. 10.

⁵⁵El *Horst Wessel Lied* es un himno difundido por J. Goebbels en el período de nivelación ideológica para servir de instrumento ideológico con el que *fanatizar* a la población alemana. Aunque el contenido emotivo recuerde el tono vibrante de los *lieder* patrióticos wilhelministas, tanto el estilo de la predicación, de extrema agresividad, como otras fórmulas nunca oídas hasta ahora difieren profundamente de la literatura patriótico-política de las décadas anteriores.

⁵⁶ No parece haber dudas en este punto: la euforia reinante durante el período de la *Gleichschaltung* va de la mano de un arsenal poético-literario que sólo busca dar cuenta de las razones políticas.

12. Ersatzkommando
der Waffen-SS.
BERTAU, F. von (s.d.)
Wahlplakat, Farbdruck.

13. Postkarte zum
Ersten Kreistag Wiener
Neustadt (Cartel
para el primer congreso
del NSDAP en Wiener
Neustadt).
s.a. (ca. 1939)

14. Portada del
programa de la
Nationalsozialistische
Deutsche Arbeiterpartei
FEDER, Gottfried
(ca. 1934)
Impresión offset a color.

15. Läufer vor dem Ziel
EISENMENGER,
Rudolph Hermann
(ca.1936).
Pintura (pastel sobre
papel) para los
Olympische
Sommerspiele.

psicológicas que se bosquejan, de manera subrepticia y suasoria, bajo los sobreexcitados versos del himno goebbeliano. En consecuencia, intentemos resumir, ahora, los elementos intencionales más significativos presentes en nuestro poema. De forma abreviada son los siguientes:

i) la sobresimplificación temática o argumental del poema; hay que notar que todo el lied gravita únicamente sobre dos estructuras mitopoiéticas básicas: el *mitema del resarcimiento*, por un lado, y el *mitema de la consagración sin reservas por la patria* (*sterben für Ihr Land*), por otro ⁵⁷.

ii) la transformación del viejo ideal de heroicidad individual en un nuevo tipo de ejercicio heroico, organizado y colectivo, donde lo que importa no es tanto el mérito de la proeza personal como que con ésta se contribuya a favorecer o incrementar el sentimiento patriótico en las amplias masas populares. Como veremos a continuación, el poema, el cuadro, el lied, o incluso la propia arquitectura congregacional, van a contribuir, en no escasa medida, a potenciar esta importante idea ⁵⁸.

iii) la clara voluntad de llevar al límite el sentido plástico –diríamos casi que escénico–, de los elementos significativos de la narración (tal como transmite el bilítero del emblema la *Sturm Abteilung* (SA) o la utilización de elementos de la iconografía política nacional-socialista) ⁵⁹ [Figs. 12-15].

iv) la sujeción del relato a una rítmica fonética martilleante y aliterativa: recurso expresivo-poético propio de la antigua literatura germánica que cumple una importante función convocante y omnubiladora ⁶⁰.

v) cabe, por último, mencionar –y esto es lo decisivo–, la concienzuda y perfectamente controlada voluntad de reconducir todo pensamiento, sentimiento o experiencia ordinaria (o posible) al régimen lógico-imaginativo

⁵⁷ Y es que la acción misma se inicia con el que, sin duda, debe reconocerse como el tema esencial del período: la obligación de compensar la afrenta recibida mediante venganza de sangre. Recordemos, por otro lado, que tanto el el motivo del *amor patriae* (*Liebe zum Vaterland*) como la invitación a morir por la patria (*sterben für Ihr Land*) habían formado parte del *pathos* patriótico prusiano. De lo que se trata, en todo caso, es de conjurar la muerte inoculando un ansia de venganza tal que permita poner a personajes ordinarios en situaciones excepcionales o extraordinarias.

⁵⁸ Lo que nos lleva a reconocer en la mayoría de dísticos una suerte de llamamiento a la acción concertada y masiva. Lejos queda aquella suerte de heroísmo individual ligado al ethos patriótico prusiano. Los versos alusivos a las falanges de combatientes saludan, pues, el nuevo modelo de heroicidad grupal. Estamos, pues, ante la claudicación de lo individual en favor de una mística de la obediencia de carácter colectivo. La idea de combate como una necesidad absoluta queda ligada, en este momento, a la búsqueda de una experiencia heroica que se describe, pues, de forma colectiva. Cfr. Canetti, E., "Hitler, nach Speer" (1971). En: Canetti, E., *Das Gewissen der Worte Hitler*. Munich: Hanser, 1975 (trad. cast. de Juan José del Solar, *La conciencia de las palabras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, España, S. A., 1982, pág. 229).

⁵⁹ La lista de acrósticos es infinita. Valgan como ejemplo las siguientes: NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), la SA (*Sturm Abteilung* [o unidad de asalto]), la SS (*Schutzstaffel* [escuadrón de defensa]), el SD (*Sicherheitsdienst* [o Servicio de Seguridad]) la RKiPo (*Reichskriminalpolizei* [o Oficina de la Policía criminal]) más tarde RKPA (*Reichs Kriminal Polizei* [Departamento de Policía Criminal del Reich]), o la RSHA (*Reichssicherheitshauptamt* [o Oficina Central de Seguridad del Reich]), la SS-WVHA (SS-Wirtschafts- und Verwaltungshauptamt [Oficina Central de Economía y Administración de las SS]), la RSHA (*Reichssicherheitshauptamt* [Oficina Central de Seguridad del Reich]), la GESTAPO (*Geheime Staats Polizei* [Policía Secreta del Estado]), por citar sólo unos ejemplos bien conocidos, o la propia DSt (*Deutsche Studentenschaft* [Asociación de estudiantes alemanes]) tan determinante en el proceso de purificación de la lengua en la Alemania nazi.

⁶⁰ Como muestra están las /r/ vibrantes del primer dístico. Recordemos que la aliteración rítmica (*Stabreim*) fue, hasta la contaminación cristiana, uno de los principales rasgos de la literatura germánica.

de la oposición polar. Y es que, con toda evidencia, aquí observamos el impulso decisivo por explicar cómo la matriz subyacente de la nueva realidad histórica, en-su-hacerse presente, no es más que el resultado de una incómoda mezcla, conflictiva y dialéctica.

Considerado bajo este prisma todo se precipita y simplifica maniqueísticamente. Observemos, aquí, como el núcleo germinal del poema está articulado y determinado rítmicamente por la contraposición directa entre el odio al enemigo y el amor a la patria. Obsérvese, también, como en esta coimplicación inicial, amor y odio (*Liebe und Haß*) se excluyen y refuerzan de forma recíproca propulsándose y superándose dialécticamente *ad infinitum*. De esta dualidad básica y de este tipo de pensamiento a base de pares de opuestos, parece brotar toda la cadena de oposiciones múltiples (amigo/ enemigo [*Freund/ Feind*], ario/ no ario [*andersgeartet/ gleichgeartet*], valiente/ cobarde [*mutigen/ feigling*], fuerte/ débil [*stark/ schwach*]) que va a predominar durante todo este período de consolidación del régimen totalitario ⁶¹.

Sea como fuere, esta es la orientación que nos muestra el poema y, en cierto modo, un adelanto del tipo de pensamiento, claramente enantiológico, que nos vamos a encontrar en la lógica representacional y arquitectónica del nazismo ⁶².

Pasemos ahora a considerar cuáles habrán de ser los aspectos más relevantes ocurridos en el contexto de la pintura y la arquitectura durante la *Machtbefestigung*. Averiguar cómo y de qué manera capta el lenguaje plástico dicha realidad será el objetivo específico del siguiente capítulo.



⁶¹ O *Periode der Machtbefestigung*.

⁶² La propia idea pictórica se va a ver envuelta, como decimos, en circunstancias ideológicas y programáticas similares a las ya utilizadas por la literatura nacionalsocialista. Esta exigencia se justifica, más si cabe, si tenemos en cuenta que tanto la pintura como la propaganda gráfica fueron el instrumento preferido por la maquinaria nazi para asegurar e impulsar la aceptación de su programa ideológico, cultural y político. Esta solidaridad entre narración épica y visión enantiológica va a ser la que nos encontremos en las diferentes manifestaciones artísticas.

De la poesía involuntaria a la belleza escondida ⁶³

“Denn das Schöne ist nichts/ als des Schrecklichen Anfang (...)”.

Rainer Maria RILKE ⁶⁴.

Julio de 1942. *Haus der Deutschen Kunst (Neuer Glaspalast)* en Prinzregentenstrasse, Múnich. La institución de derecho público, inaugurada en 1937 con motivo de la instauración del Día del Arte alemán (*Tag der deutschen Kunst*) se prepara, en plena guerra, para celebrar el que sin lugar a dudas es el acontecimiento cultural más destacado del año: la gran exposición anual de arte oficial del Tercer Reich (*Große Deutsche Kunstausstellung*) ⁶⁵ [Fig. 16].

16. Große Deutsche Kunstausstellung 1942 im Haus der Deutschen Kunst zu München. Portada del catálogo s.a. (1942).

Como había sucedido en las ediciones anteriores, la mayoría de obras expuestas muestran todos aquellos elementos ideológicos y estético-representacionales llamados a constituir lo que la maquinaria propagandística del régimen ha decidido que sea la imagen seminal del nuevo arte popular alemán (*das neue deutsche Volkskunst*); a saber, la clara y expresa subordinación a los objetivos e intereses políticos, la reversión o retorno a



⁶³ La “poesía involuntaria” es la forma con la que Jean Paul denomina al Inconsciente.

⁶⁴ [Pues la belleza no es más que el comienzo de lo terrible]. *Elegías del Duino* (primera elegía), 1923. En: Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien. Das Marien-Leben. Requiem. Sieben Gedichte. Die Sonette an Orpheus*. Berlín: Hofenberg, 2013 (trad. cast. de Eustaquio Barjau. *Elegías del Duino: Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987).

⁶⁵ Lit. “Casa del Arte alemán (Nuevo Palacio de Cristal)”. La muerte de Ludwig Troost, en 1934, provocará que el edificio lo terminen, finalmente, Gerdy Troost y de Leonhard Gall. Como es sabido, la gran exposición de arte oficial de 1937 se sitúa, *en pendant*, de la muy conocida exposición de Arte Degenerado (*Entartete Kunst*).

La crítica al arte moderno desde Alemania va a seguir una tradición que se remonta a Max Norbau (*Entartung*, 1895), continúa en Paul Schultze-Naumburg (*Kunst und Rasse*, 1928) o Adolf Dresler (*Deutsche Kunst und entartete Kunst*, 1938) y prosigue, ya más tardíamente, con Hans Sedlmayr (*Verlust der Mitte*, 1948) o *Die Revolution der modernen Kunst* (1955). Cfr. Sedlmayr, H., *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1979 (trad. cast. de Juan José Lahuerta. *La luz en sus manifestaciones artísticas*. Madrid: Editorial Lampreave, 2011, pág. 6).

una suerte de clasicidad enérgica y reconfortante, la firme voluntad de formalizar y desarrollar hasta el límite el potencial poético del género heroico, o finalmente, la puesta en práctica de nuevos y diferentes mecanismos de autorrepresentación (*Selbstdarstellung*) cultural, nacional y política.

No parece haber dudas sobre este punto: cuanto pueda contribuir a unir los lazos raciales, fortalecer los sentimientos patrióticos o potenciar la capacidad de movilización colectiva –parece pensar Behemoth– es útil y beneficioso para el Estado y por eso mismo ha de estar convenientemente pintado, esculpido o modelado ⁶⁶. De ahí la matización de todo elemento opresivo, enigmático o inquietante. De ahí también el carácter fundamental e indispensable de la figuración clásica. Y de ahí, por último, la apuesta, apenas disimulada, por reforzar la inteligibilidad y el valor, o eficacia comunicativa, de los diferentes componentes formales, temáticos y expresivos.

1.2.1

La pintura doctrinaria en la *Große Deutsche Kunstausstellung* (1942)

En estas condiciones no debe extrañar que sea la pintura de historia, y más concretamente la de batallas y escenas militares, la que obtenga una mejor recepción crítica tanto por parte de las esferas dirigentes y figuras políticas como por parte de los invitados y del público en general, allí presente ⁶⁷. No es una cuestión incidental: de lo aquí expuesto se podrá deducir hasta qué punto la representación de la actividad bélica fue el resultado de una libre inquietud, básicamente estética, y hasta qué punto no resultó ser más que una astuta y aberrante tergiversación política motivada e impulsada por un ideal heroico-destructivo, un visible estado de excitación bélica y una actitud de obediencia doctrinaria ciega, rigurosa, abyecta. Esta impresión queda reforzada si revisamos la nómina de artistas alineados, casi diríamos que políticamente, con el aura emotiva que provoca en este momento la guerra: Wilhelm Sauter, Rudolf Werner, Eduard Thöny, Will Tschech, Otto Bloß, Oskar Martin-Amorbach, Alfons Schneider y un largo etcétera de pintores que se entremezclarán, a su vez, con un sinnúmero de



⁶⁶ O adecuación de la forma a la finalidad o al contenido (*aptum, decorum*).

El *grand peintre* o pintor de historia es, por razones temáticas, el pintor de mayor rango de entre todos los posibles, al menos en la tradición que va de Alberti a l'Académie Royale de peinture et de sculpture. De ahí, el doble estatuto semiótico de las imágenes de guerra: por un lado, documento histórico legitimatorio y, por otro, elemento estético y/o propagandístico. Cfr. Checa Cremades, F.; Morán Turina, José M., *El Barroco*. Madrid: Istmo, S. A., 2001, pág. 119.

⁶⁷ La *Große Deutsche Kunstausstellung* de Múnich nace, pues, al hilo de estas circunstancias y las obras allí expuestas no son sino meras proyecciones de una aguda voluntad de perduración colectiva: racial, cultural y política.

escultores, ceramistas, ilustradores, grabadores o artistas textiles afectos, en mayor o menor grado, al medio ambiente intelectual y a la comunidad de valores propia de la época de guerra. Es en este clima de autoglorificación nacional y política en el que hay que situar la figura del, ahora *hofmaler*, Werner Peiner ⁶⁸.

Desde luego, poco queda ya de aquel artista autónomo y soberano de sí mismo preocupado por representar, a cualquier precio, la experiencia dramática y confusa de la realidad social de la época de Weimar. Apenas nada, si exceptuamos su ethos de *pictor doctus* o erudito (*gelehrten Maler*) y la destreza o habilidad técnica de su pintura (*malerische Geschick*) ⁶⁹. Y sin embargo, suficiente para ilustrar, punto por punto, lo que se ha querido presentar como el ciclo de batallas decisivas de la historia de Alemania (*Schicksalsschlachten der deutschen Geschichte*), nada más ni nada menos que esto ⁷⁰.

Este es el Peiner apreciado en la *V. Kunstausstellung* de Múnich: el que envuelve el furor bélico y el elemento heroico (*heroische Element*) en el campo de batalla bajo un imaginario reconfortante de ensoñación clásica. “La guerra –afirma Spengler recogiendo el ethos de la *Ritterkultur* wilhelminista– es la forma eterna del ser humano superior y los Estados existen gracias a la guerra: son una manifestación del instinto guerrero” ⁷¹. Peiner se empareja con Spengler en esta convicción. Lo confirma el tono que impera en el ciclo, desprovisto de cualquier valoración moral, y el intento, claramente encubierto, de poner-ante-nosotros, haciendo emerger-desde-sí, la esencia natural e histórica del *Volkgeist* alemán (*das naturhafte und geschichtliche Wesen des Volksgeistes*) ⁷². A la significación estética e iconográfica del ciclo

⁶⁸ Peiner forma parte de la *Gottbegnadeten-Liste*, lista de los artistas excepcionalmente dotados con la gracia de Dios. Cfr. Michaud. Éric. *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris: Gallimard, 1996 (trad. cast. de Antonio Oviedo. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009).

⁶⁹ Cfr. Pesch, D., Pesch, M., Werner Peiner. *Verführer oder Verführter: Kunst des Dritten Reichs*. Hamburg: Disserta Verlag, 2014, pág. 96.

La referencia de *pictor doctus* se enmarca dentro de las discusiones que sobre el lema horaciano del *ut pictura poesis* (*Ars Poetica*) se producen en el mundo moderno (p.e. en el *Dialogo della pittura* [1577] de Ludovico Dolce). Cfr. Jarque, Vicente, 1998. *Laudatio*. En: *Solemne acto de apertura del curso 1997-98 y de investidura como Doctor Honoris Causa del Excmo. Sr. D. Antonio Saura*. Ciudad Real: Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-La Mancha, pág. 21.

⁷⁰ Los cuadros, un encargo personal del poliarca nazi Hermann Göring son, en realidad, cartones para tapices de Gobelinos (*Gobelin Wandteppiche*).

⁷¹ La guerra se nos presenta aquí como lo que religa, unifica o cohesiona (*das Verbindende*). Spengler nos recuerda que hay una inequívoca relación de copertenencia mutua (*Zusammengehörigkeit*) entre la patria, el pueblo y la guerra: “Krieg ist die ewige Form höhern menschlichen Daseins, und Staaten sind um des Krieges willen da: sie sind Ausdruck der Bereitschaft zum Kriege”. El sajón resume así, los ideales de la cultura caballeresca prusiana (*Ritterkultur-Preussen*). Como dijimos, el pintor realiza una defensa apasionada de la guerra desprovista de cualquier rastro de valoración moral. Buena parte de su fascinación está relacionada con su clara sobreesimulamiento moral o, si preferimos, con la adscripción del asunto a una moral restitutiva o apócrifa. Cfr. Spengler, O., *Preussentum und Sozialismus* [*El señorío de Prusia y el socialismo*]. Múnich: C. H. Beck, 1920. Cap. 4, §17 (“Engländer und Preussen”), pág. 53 ((trad. cast. de Gregorio Cantera. *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Madrid: Turner Publicaciones, S. L., 2007, pág. 388).

⁷² Los cuadros no son, pues, una simple recreación, resumida y celebrativa, de los episodios bélicos de mayor gloria del proyecto nacional germano. En nuestra opinión, Peiner prosigue, *mutatis mutandi*, la doctrina mixtificadora del *Krieger Instinkt* o del *Kriegernatur* (ligada en ocasiones al pensamiento de los presocráticos) de Baeumler, Schmitt o Heidegger.

Baeumler, uno de los más importantes ideólogos del nacional-socialismo considera: “(...) the warrior band as the highest, most genuine form of community life”. Jünger, por contra, se inserta, como Spengler, más en la línea de pensamiento propio de la *Ritterkultur* prusiana. Cfr. Blackburn, Gilmer W., *Education in the Third Reich: Race and History in Nazi Textbooks*. Albany: Suny Press, 1985, pág. 103; véase

17. *Ungarschlacht*
König Heinrich I
PEINER, Weiner (s.d.)
Fotografía del catálogo
de la Große Deutsche
Kunstausstellung 1942
im Haus der Deutschen
Kunst zu München.

18. *Die Schlacht im*
Teutoburger Wald (o
Varusschlacht or
Hermannsschlacht)
PEINER, Weiner (s.d.)
Gobelinkarton
(Aquarell und Tempera
auf Karton).

se suma, pues, de manera puramente externa, la indeclinable voluntad de hacer-visible, hasta donde pueda serlo, aquella *quididad* conflictual, pasional y autosuperadora, primitivamente germánica (*primitive-germanische Washaftigkeit*) ⁷³. Esta parece ser la estrategia inicial del ciclo: intentar despertar al momento presente toda la grandeza infinita que dormita en el seno de la estirpe teutona. Resulta imposible recorrer la trama histórica de hazañas sin percibir esta reivindicación.

Contemplemos, bajo esta luz, todo el ciclo de imágenes ^[Figs. 17-18]. Más allá de la explícita recreación histórica, el proyecto se convierte, en este segundo nivel de recepción, en el espejo develador de las misteriosas fuerzas formadoras del alma originaria germana (*Seele der Urvolk*). De ahí proviene la presencia, incompleta pero significativa, de los héroes y mitos fundadores de un pueblo histórico (Heinrichs I, Friedrich der Große, Hermann, etc) ⁷⁴; de ahí, también, la necesidad de convertir en atributo cardinal de toda la serie de imágenes la fuerza congénita (*Furor heroicus*) de una comunidad de raza; de ahí, por último, la firme voluntad de apoyar todo el ejemplario nacional sobre un episodio histórico quintaesencial e instaurativo: la victoria de las fuerzas queruscas sobre el invasor romano en el bosque de Teutoburgo ⁷⁵.

La exaltación de la batalla de Armin sobre Varus, meta y fiat de todo el ciclo de episodios fundacionales tiene, pues, valor de manifiesto ⁷⁶. Esta interpretación queda reforzada si nos fijamos en la manera en que se lleva a cabo la escena. En lo que concierne a la concepción estética, el mecanismo de presentación de Peiner evidencia el conocimiento de las convenciones figurativas al uso; la compleja y abigarrada presentación de las figuras ocupando todo el interior del rectángulo de la imagen, la variedad de pormenores o el dinamismo del conjunto, enriquecido por la acción directora

también Heidegger, M., *Gesamtausgabe. Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges, 1910-1976*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1975, pág. 291.

⁷³ Aquí reverbera, de forma clara, la ontologización del mal acometida por Heidegger.

⁷⁴ Como dijimos anteriormente, de la serie de siete hazañas bélicas encargada a Werner Peiner para el Halle de la Reichskanzlei berlinese (1938-39) de Speer, sólo se mostraron en la exposición de 1942, dos obras: *Ungarschlacht König Heinrichs* (la batalla de Heinrich el Grande contra el ejército húngaro) y *Die Schlacht im Teutoburgerwalde* (un cartón para un tapiz de gobelinos).

⁷⁵ Vemos como bajo este impulso general de recreación, no sólo de hechos históricos, la temporalidad es un personaje más. El tiempo se interpreta, claramente, de forma spengleriana.

Junto a la edulcoración de lo fáctico, de la violencia de los hechos aparece, pues, la pasión por los orígenes, la fascinación por el hallazgo de un *Ur-mythos*, el de Armin, perteneciente a la Germania ancestral y primigenia.

⁷⁶ La batalla de Teutoburgo es una de las más emblemáticas, esenciales y heroicas empresas de liberación nacional. De ahí la importancia excepcional que adquiere su tergiversación propagandística.

Es interesante ver cómo, desde el punto de vista de la escenografía, lo que Peiner muestra es el momento quintaesencial en el que Armin-Hermann, la encarnación arquetípica del *Ur-mythos* teutónico, se enfrenta físicamente a las tropas de Varus.

Acaso no sea inútil recordar que la exaltación del portador primigenio del alma germana la inicia Ulrich von Hutten en su *Arminius-Dialog* (1523) al poner al germano a la misma altura que los grandes generales de la antigüedad. En 1743, el clasicista J. E. Schlegel estiliza a Arminio (*Hermann-tragedie*) convirtiéndolo en un héroe ilustrado y virtuoso. Klopstock escribe en la misma época *Hermanns Schlacht* (1769) y *Hermann und die Fürsten* (1784). Hölderlin también rememora el relato sacrificial en *Emilie vor ihrem Brauttag* [*Emilia en vísperas de su boda*] de 1799. También Kleist recuperará al personaje en una pieza teatral de 1808 (*Die Hermannsschlacht*) y lo propio hace C. D. Grabbe en otra pieza teatral de 1836 (*Die Hermannsschlacht*). Cabría añadir que en plena expansión hacia la unidad alemana, Schumann le hace una composición orquestal (1851) y Höfer presenta la tragedia patriótica *Vaterländische Trauerspiel* (1875). Cfr. Moormann, Eric M., *Van Alexandros tot Zenobia*. Nijmegen: Sun, 1989 (trad. cast. Llian Horst. *De Adriano a Zenobia*. Madrid: Ediciones Akal, 1998, pág. 53).

del grupo querusco, denotan el aparatoso esfuerzo por dotar de solemnidad y trascendencia al hecho narrado, y con ello, a la propia violencia.

Observemos el cuadro. El primer plano, el plano intermedio y el fondo se encuentran ligados por medio de la maraña de masas de soldados doblemente entrelazadas. Vemos como los guerreros armados se atacan mutuamente en una panoplia bélica violenta, cruel y desgarrada. El caos de personajes y de orientaciones entrecruzadas evidencia que Peiner enturbia de forma deliberada la escena. El *horror vacui* parece gobernar completamente el cuadro. El pintor muestra varios *carrus* y caballos sobresaliendo de entre los combatientes. Vemos como los cadáveres se mezclan con los heridos en el primer plano de la escena. Entre el montón de cuerpos vemos un querusco de a pie realizando un majestuoso gesto de llamamiento; porta un escudo de forma circular decorado con una cruz esvástica. Se trata de un gesto de arrojo y de voluntad victoriosa que nos acerca de forma singular a la manera que tenía el nazismo de concebirse a sí mismo. Tras él, en el tercio derecho se han colocado combatientes rebeldes que secundan la llamada a la violencia. Podemos reconocer entre los jinetes del plano intermedio la imagen un tanto grandilocuente de Armin, el héroe mitificado por los nazis de Teutoburgo ⁷⁷.

En cuanto al tema o argumento, no hay dudas posibles. Es fácil reconocer en esta imagen la escenificación, un tanto torpe y desmañada, de una serie de temas, valores e ideales épico-políticos íntimamente ligados al existenciario (*Existenzial*) fundamental del nazismo de la época⁷⁸: la apelación al derecho del más fuerte, la búsqueda y magnificación de lo originario (*ursprünglich*), el paralelismo de estirpe, la moral de dominio y servicio, etc.

El propósito de la lógica representacional es igualmente explícito. El contenido político de la escena es evidente. Peiner pinta con un estilo que no satisface exigencias excesivas. La tosquedad figurativa es indiscutible. Y sin embargo, el pintor parece haber cumplido con su cometido. No se puede olvidar que en un contexto como el nazi sometido a fuertes presiones de signo político, pintar, no es tanto mostrar o representar como adoctrinar, legitimar o ideologizar. De hecho, resulta forzado no captar esta orientación en nuestro cuadro. Sorprende, en efecto, la extraordinaria capacidad del



⁷⁷ En nuestra opinión, la posición diluida y poco perceptible de Armin dificulta la identificación del personaje.

⁷⁸ El término “existenciario” está tomado en su sentido lato; es decir, como equivalente a algo propio del carácter o del “modo de ser” (*Seinsart*) del pueblo alemán.

pintor para sublimar, bajo el hálito de lo clásico, el cruel entremetarse de opuestos (*die Opposition Freund/Feind*)⁷⁹.

Todo esto apunta, por una parte, hacia la falta de fidelidad del pintor al hecho histórico; y señala también la secundariedad o subsidiariedad, tácitamente deducible, del compromiso moral del artista. Poco importa, pues, la poca consistencia de la representación histórica⁸⁰. El nazismo aspira, por medio de la persuasión, a ser escuchado. Es de ahí de donde deriva la *des-tragedización*, o des-dramatización, de la violencia⁸¹. De los mismos presupuestos deriva la opción de “lirizar” o, si queremos decirlo de otra forma, de “romantizar” valores agonales como el instinto guerrero (*Krieger Instinkt*), el ideal de dominación (*Ideal der Herrschaft*), el sentimiento de autenticidad, el arrojo heroico (*heroische Hitze*) o el espíritu fuerte (*willensstarke*). No parece necesario insistir sobre la índole fundamentalmente política del cuadro. Vemos como el sentido plástico-representativo está subordinado a un marco ideológico del que extrae toda su fuerza persuasiva. Estamos en definitiva ante un simulacro legitimatorio tributario, en última instancia, de la *heroische Weltanschauung* nacionalsocialista.

El resultado final, como podemos comprobar, es un fallido intento de representar, de forma verosímil, aquel instante de definición anímica y nacional, a partir del cual se constituye, o se puede iniciar, un proyecto de desarrollo nacional propio y legítimo. Su valor, su único valor en realidad, se circunscribe pues, a aquel ámbito político, ideológico y militar donde lo que importa es la clara voluntad por convencer y embriagar al espectador más que la de servir de registro, fidedigno y respetuoso, de los hechos y acontecimientos narrados. No cabe duda que Peiner supo hacer visible, más profundamente que la mayoría de sus contemporáneos, el status, casi diríamos que ontológico, del hito engendrador germánico⁸². Podemos apoyar esta apreciación resumiendo brevemente las maneras sobre las que se asienta la estrategia lógico-representacional de Peiner:

i) En primer lugar, y como ya dijimos, defendiendo una sobresimplificación deliberada y claramente distorsionadora de su propia historia en aras de satisfacer, exclusivamente, las aspiraciones patrióticas nacionales.



⁷⁹ Vemos, claramente, como bajo un ropaje iconográfico magnífico y celebrativo, subyace la (i)lógica abyecta del nazismo.

⁸⁰ Y es que el cuadro, aunque mantiene cierta exactitud o rigurosidad histórica, al mismo tiempo, la trasciende, somete y deforma.

⁸¹ El término “de-tragedisation” (o “de-dramatisation”) es del hispanista tolosano Marc Vitse. Cfr. Vitse, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvii siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1988.

⁸² Peiner enseña pictóricamente lo que Heidegger presenta a través de sus textos de 1933-34: los rasgos de la esencia de la raza germánica original. Cfr. Fayé, E., *Op. cit.*, pág. 277.

Basta revisar la serie narrativa de ocho cuadros de la serie para apreciar la clara voluntad de estructurar la realidad en términos de oposiciones políticas irreductibles del tipo: amigo-enemigo (*Freund-Feind*), puro-impuro, alemán-no alemán, construcción-destrucción, etc ⁸³. A partir de este propósito, los nacionalsocialistas reconstruyen retrospectivamente su caudal mítico adoptando una realidad escindida y desgarrada sólo solventada mediante el ejercicio legítimo de la lucha. Bajo este impulso general, la aniquilación del par negativo por el par preeminente parece constituir, en sí mismo, el objetivo último a perseguir. En el espíritu de la revolución nacional-socialista (*Geist der nationalsozialistischen Revolution*), la guerra es un elemento constructivo y clarificador; la única respuesta admisible o coherente frente a la confusión del momento. La vida que merece la pena vivir, repetirá reiteradamente Behemoth, está regida por la ley de la disputa y la lucha política. De ahí, también, su incontestable presencia en todos los regímenes posibles de creación poética. De ahí, por último, que se hipostasie convirtiéndose en aquella fuerza subyugante capaz de explicar y dar sentido a la propia existencia.

77

ii) Un enfoque paralelo se descubre cuando examinamos, en detalle, la rebotante sensación de movimiento que Peiner va a imprimir a la escenificación militar de Teutoburgo. Difícilmente podríamos hallar en el arte alemán de la época una imagen que represente, de una manera más significativa y emocional, el *Pathosformel* del héroe victorioso en combate ⁸⁴. El cuadro, a la manera de un monumental *tableaux vivante* es, en efecto, una ilustración de la vitalidad impetuosa y dinámica de los acontecimientos bélicos.

Una vez más, lo esencial no se nos ofrece de forma directa ni parece vinculado a imperativos puramente estéticos. El mensaje dogmático que quiere difundir Peiner está, pues, ligado a la capacidad para evocar, de la forma más persuasiva posible, las características esenciales de la representación en actividad (o *energestata*) de la masa de combatientes,

USC

⁸³ De ahí, la importancia que la lógica del pensamiento polarizado, nítido y sencillo, adquiere en este contexto. Esta es la claridad (*Klarheit*) dicotomizadora sobre la que se asienta el pathos patriótico nacional-socialista. Sobre estos dobles polarizados subyacentes planean otras oposiciones más específicas como la de bueno-malo, bello-feo, etc.

⁸⁴ La *energestata* o presentación en actividad de las cosas es, en gran medida, otra reminiscencia de lo clásico. La modernidad la ha traducido como "Most vividly" (Stephen Halliwell, 1987); "with utmost vividness" (S. H. Buchter, 1985), es decir, viveza o viveza promovida por la energía. Sobre el *Pathosformel* warburgiano véase, Burucúa, J. E., *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006, pág. 188.

En este lugar podemos añadir otra observación. Es posible encontrar una opinión afín a la de Aristóteles sobre la *energestata* (*Ret.* 1411b 25-26, *Poet.* XVII, 1455a) en Quintiliano, Aristófanes y Cicerón. Tampoco debemos olvidar que la *mise en scene* tiene relación con la expresión del movimiento súbito o potencial propia de la escultura griega de los siglos V y IV a. de C. Véase también sobre el tema Cuesta Abad, J. M., *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999, pág. 121.

guerreros y heroes legendarios allí presentes ⁸⁵. Varios elementos lo confirman: el abigarramiento y agitación de los caballos encabritados, el estrépito de las cargas con hachas y mazas, la estudiada inclinación de picas, lanzas arrojadas y espadas, el paralelaje de las pilas de los lanceros, etc ⁸⁶.

Imposible no pensar enantiológicamente el desafío representacional de Peiner. Mucho más que la encarnación de la hazaña (necesaria en términos etiológicos, pero secundaria desde el punto de vista artístico), nos interesa el hecho de ver emblemático aquel instante de quietud frágil e incierta en que el reposo (*Ruhe*) se hace potencialidad (*Vermögen*) y, con ello, auto-actividad y movimiento ⁸⁷. Peiner pinta, pues, la tensión parapietórica de una quietud que se quiere acción (*Handlung*) y asume la experiencia del movimiento (*Bewegungserziehung*). Esta pretensión se dirige, más si cabe, al hombre que protagoniza, casi en exclusiva, la escena de batalla: en la imagen vemos, efectivamente, como Peiner monumentaliza el momento preciso en que un jinete armado, identificado como Armin, ordena el ataque final rodeado de queruscos.

La grandeza triunfalista de la hazaña está dominada, pues, por la opresiva necesidad de expresar, de una manera que pueda considerarse artísticamente satisfactoria, la *quietud constitutivamente activa* del *Ur-mythos* germánico. Esta última impresión queda reforzada cuando observamos la versión ilustrada de la batalla preparada por el artista para *Die Pause*, la revista de arte nazi dirigida por Hanns Blaschke ⁸⁸ [Fig. 19]. En comparación con la versión anterior, la gran novedad de la obra radica, a nuestro modo de ver, en el particular esfuerzo de estilización, o *lyrisation*, llevado a cabo por Peiner a la hora de representar la acción dramática en que se ven inmersos los personajes ⁸⁹. No parece necesario insistir en este punto.

iii) Todo invita a pensar que la afirmación y relegación del individuo se convierte, a su vez, en una estrategia compositiva básica que anima toda la representación ⁹⁰. La mejor manera para leer/comprender esta idea es hacerlo a partir de la propia imagen. Observemos como Peiner manifiesta esta posibilidad.

19. *Die Schlacht im Teutoburger Wald*
PEINER, Weiner
(1942) Ilustración
(offset a 1 tinta)
para el *Kunstzeitung*
'Die Pause' de
Hanns Blaschke.



⁸⁵ Recordemos la importancia que el "accionar" en sí, va a tener en la ideología nacional-socialista. De Böhme o Eckhart, a Goethe o Rosenberg, etc.

⁸⁶ En este último caso, vemos como el movimiento se transmite progresivamente, mediante relaciones complejas, a través de la disposición cuidadosamente girada de los diferentes cuerpos y armas utilizadas. A esto hay que sumar la utilización de la esvástica dextroversa en el marco delimitador del cuadro.

⁸⁷ Locución que se hace eco del pensamiento fichteano.

⁸⁸ Cfr. Blaschke, H., (dir.) *Die Pause*, nº 12, 1942.

⁸⁹ Para la *lyrisation*, véase Kundera, M., *Les testaments trahis*. París: Gallimard, 1993.

⁹⁰ El camino ya había sido preparado previamente. Un ejemplo es *Die Weber*, película que Friedrich Zelnik dirigió en 1927 basándose en la obra homónima del dramaturgo Gerhart Hauptmann (1892). En cuanto al héroe individual, la innovación nacional-socialista se relaciona con la heroización de nuevas instancias como el trabajador (p.e. en Johannes Beutner, O. Martin-Amorbach, Werner Paul Schmidt o Paul A. Webber), la mujer (en Hans R. Lichtenberg o Anton Gravel) o el propio paisaje alemán (en Albin Egger-Lienz o en el propio Werner Peiner).

En este contexto merece la pena recordar la puesta en escena que el artista realiza de la batalla. Al igual que en las otras obras de la serie, Peiner centra la composición por medio de un enmarañado friso de guerreros armados, carruajes, caballos y combatientes caídos que pone en entredicho, al menos en su forma más aparente, cualquier posibilidad de equilibrio u orden, natural o manifiesto. La plasmación iconográfica de la violencia está llevada a tal extremo, que es difícil no encontrarla a lo largo de la escena representada. Sin un centro equilibrador claro en su interior, lo mostrado se nos presenta a la manera de un conjunto caótico y confuso de formas enredadas y entrelazadas ⁹¹.

Llama la atención que el protagonista indiscutible de la batalla, no aparezca individualizado claramente, ocupando una posición diluida y poco perceptible, entre el conjunto de la panoplia bélica. En efecto, la figura de Armin, es difícil de identificar en la inmediatez de la primera visión superficial. El procedimiento usado para reproducir el ethos guerrero está claro. Más que el acto heroico personal, lo que se nos muestra es la dimensión coral de la hazaña ejecutada. De ahí, la colocación, relativamente insignificante, de Armin en el conjunto general de la escena. O, a un nivel más evidente todavía, su posición de poder liderando un grupo de combatientes de su linaje⁹².

Recordemos en este punto, que el proyecto emancipatorio que aquí nos ocupa se caracterizaba por asumir un ethos comunitario, de origen prusiano. La comunidad de lucha (*Kampfsgemeinschaft*), había dicho von Gneisenau, debe conformarse a partir de la fuerza, portentosa e indómita, que dormita en el seno del alma popular alemana (*deutsche Volkseele*) ⁹³. Esta posición político-ideológica condiciona, en gran medida, las preferencias estilísticas y pictóricas del régimen. Como había señalado, Rosenberg unos años antes: “La nación alemana está precisamente en camino de hallar por fin su estilo de vida. Es el estilo de una columna en marcha, cualquiera que sean el lugar de destino y el objetivo fijados a esta columna en marcha” ⁹⁴.



⁹¹ Sólo dos elementos parecen enmarcar la contienda: el *Reichsadler* con la esvástica, situado en primer plano; y la propia foresta de Teutoburgo, dispuesta como telón de fondo de la escena. El primero con un claro valor profiláctico-apotropaico, el segundo como un elemento referencial que confiere autenticidad y veracidad histórica.

⁹² La guerra es una experiencia vital colectiva y sólo ocasionalmente nos es dado hacer de la guerra un suceso personal o individual, nos quiere indicar Behemoth.

⁹³ El mariscal August Neidhardt von Gneisenau (1760-1831) va a proponer, en el marco mariscal de la reforma integral del ejército prusiano, la idea de combinar el ejército regular con las milicias populares. Gneisenau tuvo el convencimiento de que en el seno del pueblo prusiano dormitaba una fuerza infinita, desaprovechada, aún por desarrollar (lo cual se vincula con la *Alemania secreta* de S. George).

⁹⁴ “Die deutsche Nation ist eben drauf und dran, endlich einmal ihren Lebensstil zu finden. Es ist der Stil einer marschierenden Kolonne, ganz gleich, wo und zu welchen Zweck diese marschierenden Kolonne auch eingesetzt sein mag”. Cfr. Rosenberg, A., *Gestaltung der Idee, Blut und Ehre* [Configuración de una idea, sangre y honor]. Munich: 1936. S. 303 (véase, trad. parc. en: *Diógenes*, nº 1-4, Editorial Sudamericana, 1952, pág. 98).

El *ideal del bloque* es lo que concentrará en sí toda la atención, tanto en el aspecto emocional o espiritual, como en el político o ideológico. Si decidimos contemplar el cuadro bajo este prisma, constatamos efectivamente, como lo individual se encuentra perfectamente integrado dentro de lo colectivo y cómo la voluntad individual de acción se “anonimiza” o desvanece, hasta casi desaparecer ⁹⁵. El trabajo pictórico muestra como el acto singular y heroico se somete claramente a este *ethos* prusianista de poder, dominio y servicio (*Macht, Herrschaft und Dienst*) ⁹⁶. Salta a la vista que la escena es mucho más que un mero informe fáctico sobre la batalla.

En efecto, lo que aquí se impone es el ideal de cooperación, la exaltación de los méritos colectivos y el llamamiento a la acción concertada o masiva. De hecho, la representación del grupo de guerreros comandado por Armin, es la parte más lograda y sutil desde un punto de vista puramente pictórico; Peiner no escatima ningún esfuerzo a la hora de representar las hileras de cuerpos, ropas, rostros o armas del pequeño grupo de nobles guerreros ⁹⁷. Si a esto se añade la idea de unificar las figuras individuales en un todo orgánico congruentemente coherente y organizado, y el interés por reflejar el instante más fecundo (*fruchtbaren Augenblick*) del asedio, la sensación de primariedad latente, profunda y lapidaria, es inevitable ⁹⁸. El momento *pregnante* (*der prägnante Moment*) ayuda, pues, a pensar un patrón de violencia organizada: un patrón que subordina la acción heroica individual (*Einzelkampf*) a la acción heroica del combate en masa (*Massenkampf*). La singularidad se subsume, pues, en lo colectivo, en la masa disciplinada. Esto es lo que pone en evidencia el relato sacrificial de Teutoburgo ⁹⁹.

⁹⁵ De hecho, nada demuestra que la figura indicada retrate al héroe querusco. Sólo la reposición del tema –nos estamos refiriendo a la reproducción que realiza en diciembre de 1942 para Hanns Blaschke– nos permite confirmar al personaje.

Por otro lado, indicar que, en nuestra opinión estamos ante una idea que se cierra sobre sí misma. Una idea que deja patente el juego alternante entre lo uno y lo múltiple, lo individual y lo colectivo. La masa, en cuanto suma de singularidades heroicas se subsume, aquí, en lo uno (ya sea principio de liderazgo o líder omnipotente y tiránico).

⁹⁶ Éste es el impetuoso *ethos* nacionalista de Friedrich Wolters el poeta e historiador perteneciente al círculo de Stefan George.

⁹⁷ La construcción de lo épico se afina y ajusta en la reposición que realiza de la misma batalla para Hanns Blaschke (*Die Pause*, n.º 12, 1942).

⁹⁸ La representación del instante fecundo o *pregnante* constituye un tema compositivo reiterado por numerosos autores. Véase al respecto, Lessing, G. E., *Laokoon*, cap. XXII (1756); véase también, Diderot, D., Réponse a Mlle Delachaux. En: *Lettre sur les sounds et muets*, 1751; véase en la *Encyclopédie la voz* “Composition”, 1753. Cfr. Barthes, R., *La préparation du roman*. París: Éditions du Seuil, 2004 (trad. cast. de Patricia Willson, *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-79 y 1979-80*. Madrid: Siglo XXI editores, pág. 163, n. 35).

⁹⁹ En nuestra opinión, nos encontramos ante uno de los temas más permanentemente admirados del imaginario agonal nacional-socialista. La importancia se ve reflejada, entre otros aspectos, en que da inicio a la serie de relatos sacrificiales. De hecho, la maquinaria intelectual nacional-socialista va a integrar la figura de Armin en dos de los espacios más destacados para el imaginario nacionalsocialista: en el Walhalla, el templo heroico para el culto de la unidad alemana y en el *Arbeitszimmer des Führers* de la Neue Reichskanzlei diseñada por Albert Speer.

Como ya dijimos, esta nueva concepción adquiere toda su amplitud en la reposición que realiza Peiner del mismo tema. En ella la construcción de lo épico se afina y ajusta.

No es difícil entrever bajo la antítesis individual/colectivo la antítesis fundamental de lo uno y lo múltiple.

Arquitectura: de Versailles a la Neue Reichskanzlei

*“Frei von Versailles!
Los von jüdisch-sozialistischer Fron!
Für Freiheit und Vaterland! Deine Losung Deutschnational”.*

ANÓN.¹⁰⁰

Todas estas impresiones destacan, más si cabe, al considerar que la obra de Peiner iba a ser expuesta, de un modo definitivo, en la Neue Reichskanzlei diseñada por el *Hofarchitekt* Albert Speer en Berlín-Vosstraße. Esta consideración, pese a su brevedad, pone el énfasis en la extraordinaria capacidad de la arquitectura para expresar, mediante imágenes plásticas e inteligibles, el flujo de contraposiciones, polaridades y antítesis que, según la opinión dominante, es característica de la visión del mundo (*Weltanschauung*) nacional-socialista. No es de extrañar, pues, que la red de oposiciones que salpica la pintura de Peiner se encuentre, de algún modo, también presente en el imaginario abstracto que envuelve a la arquitectura legitimista de la Neue Reichskanzlei. Teniendo esto presente, es preciso reconocer el edificio de la Cancillería como la exitosa culminación de un modelo de representación artístico-institucional que atraviesa toda una década y termina, de forma repentina, al compás de los acontecimientos históricos de la época.

La tarea de comprensión de la Nueva Cancillería debe comenzar, sin embargo, por recordar que mucho de lo que vemos o percibimos en el interior o exterior del edificio pasa por ser la expresión simbólica de una arquitectura que busca superar, a cualquier precio, la versión monumental del *classicisme français* de la época de Luis XIV¹⁰¹. Quiere ello decir que el

¹⁰⁰ [Libre de Versailles! Apartaos del frente socialista judío! Por la libertad y la patria!] Eslogan propagandístico extraído de un cartel del Partido Nacional del Pueblo Alemán. Cfr. Wahlplakat der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP), 1924; diseño de Richard Müller (Chemnitz).

¹⁰¹ No en vano, la confección de los diseños para tapices (Entwürfe für Wandteppiche) se realiza, durante la ocupación nazi, en la *Manufacture Royale* creada por Jean Baptiste Colbert en 1662.

Del mismo modo tenemos que decir que todo en el proyecto, y esto es lo decisivo, parece someterse a este dictado superador. La sombra de Versailles reverbera por doquier condicionando, de un modo muy evidente, el colosalismo de la construcción berlinesa. La longitud de los lienzos murales y la altura de los espacios son una respuesta clara e inequívoca de esta voluntad. A esta idea hay que añadir otra cuestión, no menos importante, a saber: que en la ideología de proyecto para la Cancillería subyace, de algún modo, la ambición de una nación alemana (*die deutsche Nation*) que busca reivindicarse *culturalmente*, frente a la conciencia *civilizatoria* de clara hegemonía francesa. Para Sala Rose, la antítesis Kultur/ Zivilisation es la expresión misma de la conciencia nacional alemana. Aunque su origen se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII (p.e. en Karl Leonhard Reinhold [*Briefe über die Kantische Philosophie*, 1787-1788]) todavía reverbera en la Gran Guerra dando sus últimos coletazos en la Segunda: “La reivindicación de un concepto específico de cultura”, frente a otro opuesto de ‘civilización’ es (...) un argumento recurrente dentro del debate ideológico alemán ya desde muchos años antes de la

modelo instaurado por Le Vau, J-H. Mansart y d'Orbay en Yvelines, anuncia y justifica, en tanto que marco de referencia a superar, el sentido arquitectónico desplegado por Speer en Berlín. Para convencerse de ello, basta con detenerse un momento y comprobar como el régimen de la magnificencia de Versalles es revisado, y aún superado, por su *analogon* berlinés. En efecto, para realizarse plenamente y prevalecer, la Nueva Cancillería debe arrancar a la materia rival su derecho a surgir. De ahí su carácter desafiante y beligerante, o al menos, soberbiamente meliorativo ¹⁰².

Para centrar el tema y salir de lo genérico, dirigiremos nuestra atención hacia lo que sin lugar a dudas es el elemento clave de todas estas especulaciones: la antítesis existente entre los *principia* básicos (*Grundbegriffe*) de ambas arquitecturas.

Un dato históricamente incuestionable es que con la actuación de Hardouin-Mansart en Versalles se cierra uno de los capítulos más característicos y celebrados de *l'âge classique* en Francia. En este marco, la edificación aúlica se convierte en un crisol compositivo que aúna, de forma equilibrada, aquellos vestigios y formas clásicas o clasicizantes que todavía ofrece la tradición greco-latina. Se trata, en suma, de una abrumadora mezcla de modelos, principios, patrones y estilemas diversos insertados e imbricados con delicadeza y precisión *à l'ancienne manière française*. Al barroco del *château* de Le Roy, hay que superponer, pues, las aportaciones italianizantes de Le Vau y d'Orbay en la fachada Este que mira al jardín. Si a esto añadimos las ampliaciones ejecutadas por Hardouin en el vasto conjunto (*Grande Galerie des Glaces, salons d'apparat* norte y sur, pabellones,

guerra, que se hace especialmente acuciante en el momento del estallido de la gran crisis que supone ésta, pero que sigue siendo motivo de conflicto en los años consiguientes a su terminación. Se acude a la idea de pensar que, la fuerza emergente que supone Alemania desde el punto de vista de la economía, de la industria, del poder militar, cobra sentido únicamente a partir del gran desarrollo que en el campo del pensamiento especulativo ha tenido asimismo lugar". Cfr. García Roig, J.M., *Heinrich Tessenow: pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, pág. 42; véase también, Sala Rose, R., *Op. cit.*, pág. 72.

A este tenor, escribía Colquhoun: "Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el mundo de habla germana empieza a dar forma a una imagen de sí mismo que pretende oponerse a la hegemonía cultural francesa y al universalismo de la Ilustración. La conciencia de una *Kultur* específicamente alemana, como algo distinto de la *Zivilisation* de procedencia francesa, se reafirmó durante las guerras napoleónicas. El efecto de todo ello sirvió para intensificar la búsqueda de la identidad cultural y para lograr incentivar poderosamente la modernización (que aumenta su ritmo tras la unificación, en 1871, de los numerosos estados de Alemania para formar el Imperio Alemán). El romanticismo y el racionalismo coexistían, a veces reforzándose mutuamente, y a veces, oponiéndose". Cfr. Colquhoun, A., *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002 (trad. cast. de Jorge Sainz. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. BCN: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2002, pág. 57).

¹⁰² La paráfrasis definidora está tomada de Castex, J., *Renaissance, baroque et classicisme: histoire d'architecture 1420-1720*. Paris: Hazan, 1990 (trad. cast. de Juan A. Calatrava. *Renacimiento, barroco y clasicismo*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1990, pág.116).

Es conocido el rechazo que el nazismo tuvo por Versalles y por todo lo que representaba. El escoger Versalles, como rival arquitectónico a superar, respondía a varios motivos, todos ellos de claro color político. La cadena de acontecimientos políticos que aquí se desarrollan es un buen motivo para creer que, cuando Hitler piense en una arquitectura superadora, tenga a Versalles en mente.

Recordemos la decoración *humillatoria* (pinturas victoriosas sobre el enemigo alemán de Charles Le Brun) que decora tanto el Salón de la Guerra (imagen de Alemania arrodillada en una de las dovellas) como la Sala de los Espejos (*Le Passage du Rhin en présence des ennemis*, 1672), las pinturas del período de Napoleón (coronación del Emperador o de victorias sobre Prusia) o, y esto es lo importante, la humillación sufrida en la Sala de los Espejos al firmar, el 28 de junio de 1919, el Diktat. No es casual, dicho esto, que Wilhelm I se corone emperador del Deutsches Reich en 1871 en Versalles.

dependencias, capillas, etc) nos encontramos, de hecho, con el modelo-base de palacio que conocemos hoy en día [Figs. 20-24].

Con todo, lo más relevante desde el punto de vista de la creación arquitectónica no es tanto la experiencia constructiva desplegada en el terreno durante décadas, cuanto la consecución y puesta a punto de una *manière nationale* de proyectación, propia y culturalmente diferenciada¹⁰³. Varios elementos lo atestiguan: la presentación en la Galería de los Espejos de un *ordre français* (diseñado por Le Brun a petición de Colbert)¹⁰⁴, la utilización de la ventana *en hauteur* (o *porte-fênêtre à la française*) con la que permear edificio y entorno¹⁰⁵, el sometimiento de todo el conjunto espacial a la moderna simetría perraultiana (o *symétrie à la française*)¹⁰⁶, o finalmente, y esto es lo decisivo, el anclaje a un *modèle architecturale d'articulation*, concebido para mitigar el valor de la belleza, sorpresiva y colisionante, de los lenguajes tardo-manierista y barroco. Y es que más allá del cacareado *cult de l'axe*, es el deseo de subrayar armónicamente la correlación entre el todo y las partes lo que de verdad determina la esencia de este *faire classiciste* del siglo XVII. Hay, en suma, una concreta toma de postura que reconoce que la esencia de este *architecturae poiein* se mide con arreglo a la medida, a la moderación, a la represión del accidente y a la nivelación de tensiones¹⁰⁷.

20. Château de Versailles
Façade principale.
Fotografía (glass
stereographic
negativephotograph).

21-22. Le Chateau,
cote Parc.
Fotografía (glass
stereographic
negativephotograph).

23. Le Chateau. Cour
d'honneur et Chapelle
Fotografía (glass
stereographic
negativephotograph).

24. Versailles. Galerie
des Glaces
Fotografía (glass
stereographic
negativephotograph).

¹⁰³ El château barroco de Phillibert Le Roy (1631-1634) soporta tres fases de reforma: 1661-1668 (Le Vau), 1668-1678 (Le Vau y d'Orbay) y, finalmente 1678-1715 (a cargo de Jules-Hardouin Mansart, sobrino de François Mansart). Conviene recordar, por otro lado, que este posicionamiento encuentra un primer, aunque parcial, antecedente en la Querelle des anciens et des modernes (1650-1688). La singularización adquiere su clímax con el concurso para el Palacio del Louvre donde las soluciones italianas (Bernini, Cortona y Rainaldi) quedan eliminadas en favor de la propuesta académica de Claude Perrault.

Entre las fuentes ideológicas de todo este proceso está junto a la propia Querelle, la emergencia de un racionalismo cartesiano que metodológicamente prefiere y opone lo simple a lo complicado.

En cuanto a la competición por la hegemonía artística, acaso no sea inútil recordar que "la voluntad que animaba al arte francés de emular al arte italiano, y de superarlo a través de una producción artística basada en principios diferentes, se manifiesta en obras como el Rapto de Perséfone-Proserpina, de François Girardon, que se plantea en competencia con obras concretas italianas, en este caso con el Rapto de las Sabinas de Giovanni Bologna y el Rapto de Proserpina de Bernini". Otro caso conocido es el de la propia Galerie des Glaces de Versailles que se presenta como una muestra depurada de otra Galería romana, la Grande Galerie del Palacio Colonna (1670). Cfr. Checa Cremades, F.; Morán Turina, José M., *Op. cit.*, pág. 169.

También debemos recordar como Lecerf de la Viéville (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1702) va a reprochar a los italianos sus exageraciones poniendo como contramodelo las piezas, llenas de medida y equilibrio, de la música francesa. Cfr. Ferrer Mas, A., *Rousseau: música y lenguaje*. Valencia: Universidad de Valencia, 2010, pág. 193.

¹⁰⁴ Este nuevo orden se muestra en la Galerie des Glaces. El orden de Sébastien Le Clerc está compuesto por un capitel con flores de lis, hojas de palmera y un gallo (símbolo nacional). Sobre éste, se muestra un friso decorado con el Sol (símbolo regio).

¹⁰⁵ El palacio logra una permeabilidad total con el exterior gracias a esta solución de *fênêtre à la française*. Su antítesis (morfológica) va a ser, como veremos a continuación, la *fênêtre en longueur* de Le Corbusier. Cfr. Frampton, K., *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1995 (trad. cast. de Amaya Bozal. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, pág. 141).

¹⁰⁶ No hay dudas en este punto. El proyecto de Versailles es demostrativo de que, en último término, la forma del poder es simétrica. En la versión perraultiana, retomada a partir de ahora por numerosos autores, la simetría pasa a ser "(...) la relación que las partes derechas tienen con las partes izquierdas, y las altas con las bajas, las de delante con las de atrás, en tamaño, en número, en situación; y genéricamente, en todo lo que puede hacerlas similares unas a otras" [(...) le rapport que les parties droites ont avec les gauches & celay que les hautes ont avec les basses, & celles de devant avec celles de derriere, en grandeur, en figure, en hauteur, en couleur, en nombre, en situation; & generalement en tout ce qui les peut rendre semblables les unes aux autres]. Cfr. Perrault, C., *Les dix livres d'architecture, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des figures* (Livre I, Chap. II). París: Jean Baptiste Coignard, 1673, pág. 10, n. 3; véase también Allais, Lucía. Ordenando los órdenes: la "Ordonnance" de Claude Perrault y la columnata Este del Louvre. *RA. Revista de arquitectura*, vol. 08. Valencia: Universidad de Valencia, 2006, pág. 58.

¹⁰⁷ No es difícil entrever como este *sentimiento de armonía* se remonta a las tesis estéticas de la antigüedad. Vemos, en efecto, la influencia de, al menos, las siguientes teorías:

i) las teorías *conmensurabilista* y de conciliación de lo disorde de corte pitagórico. Véase para ampliar el conocimiento sobre el tema la subnota 1 de la pág. 275.

ii) las doctrinas de la moderación (*sôphrosynê*) y la medianía o justo medio (*autò tò méson*) platónico-aristotélicas. Véase la subnota 2 de la pág. 275.

La importancia de esta idea es crucial y tendrá unas consecuencias enormes en los dos siglos siguientes. Con la garantía teórica de Claude Perrault, claro detractor del contraste y la discrepancia en la disciplina arquitectónica (*Les dix Livres d' Architecture de Vitruve corrigez et traduits*, 1673), el valor de lo discordante, lo heteróclito y lo incongruo perderá todo su vigor iniciando, además, una progresiva decadencia ¹⁰⁸. Pero si de todos modos, se quiere sondear la génesis de esta metamorfosis metodológica, una de las primeras constataciones a realizar será reconocer la importancia que adquiere, en este contexto, la visión mecanicista-cartesiana del mundo. Para comprender el sentido de la propuesta versallesca es necesario recordar, aunque sea de un modo extremadamente sumario, algunos de los principios teóricos nodales del ethos racionalista-cartesiano¹⁰⁹: interlocución de la razón, principio de claridad, seguridad metodológica, y *mettre en crise* del principio de autoridad, sea cual sea éste.

A estas alturas, resulta casi innecesario recordar, por sabido, que la idea de una arquitectura paradigmáticamente sujeta a la razón fue reafirmada de forma triunfal por el mayor de los Perrault en su *Ordonnance de Cinq Espèces de Colonnes* (1683). Aunque no es necesario apoyar esta idea con demasiados ejemplos sí debemos recordar como sus comentarios y observaciones permitieron derruir, *more deductivo et géométrico*, tanto el venerable sistema clásico de proporciones arquitectónicas (resumido contemporáneamente por Roland Fréart de Chambray), como la doctrina de la analogía músico-arquitectónica de René Ouvrard y François Blondel ¹¹⁰.

iii) la cosmología timaica con su defensa de los vínculos unitivos o amalgamadores del Universo y, de un modo más general, las ideas de lo armónico como organismo. Véase para ampliar el conocimiento sobre el tema la subnota 3 de la pág. 275.

iv) las teorías de la mimesis de la época clásica de Grecia.

v) la tematización griega (y la re-tematización estoica) del argumento de la *concordia discors*. Léase al respecto la subnota 4 de la pág. 275.

vi) la cosmovisión pankaliaca (o de positividad de todo lo real) y la doctrina de la analogía micro-macrocósmica. Véase para ampliar el conocimiento sobre el tema la subnota 5 de la pág. 275.

vii) otros argumentos no específicamente artísticos, en mayor grado platónicos y aristotélicos, que contribuyeron a la conformación de lo que consideramos, en sentido amplio, arte "clásico", a saber: la ley del *horror vacui*, el ideal ético-estético de la *kalokagathía* (Pl. *Chrm.*), etcétera. Léase al respecto la subnota 6 de la pág. 275.

Estos diversos fermentos de pensamiento se hallan entreverados de múltiples maneras en el tejido mismo del orden estético clásico.

En las subnotas incluidas al final del trabajo (págs. 275-278) intentaremos precisar, aunque sea de forma breve, los rasgos esenciales que fundamentan o impulsan estas teorías.

¹⁰⁸ "Il faut néanmoins en établir deux espèces dont l'une est le rapport des parties proportionnées, qui est celle des anciens, et l'autre, qui est la nôtre, est le rapport d'égalité, dont il y a encore deux espèces; car si ce rapport est pareil, et que les parties gauches et droites soient de même grandeur et de situation pareille, il s'appelle symétrie; mais se ce rapport et contraire et opposé, il est appelé contraste, et il appartient alors à la peinture et à la sculpture, et non pas à l'architecture" [Sin embargo, es necesario establecer dos clases, una de las cuales es la relación de partes proporcionales, que es la de los antiguos, y la otra, que es la nuestra, es la relación de igualdad, de las cuales hay dos clases; porque si esta relación es la misma, y las partes izquierda y derecha son del mismo tamaño y de la misma situación, se llama simetría; pero si esta relación es contraria y opuesta, se llama contraste, y entonces pertenece a la pintura y a la escultura, y no a la arquitectura]. Cfr. Perrault, Claude. *Les dix livres d'architecture de Vitruve*. Vol.I. París: E. Tardieu et A. Caoussin Fils, 1837 (1ª ed., 1673). Livre I, Cap. II, pág. 15, n. 1.

¹⁰⁹ La definición de estos aspectos cae fuera de los objetivos planteados en este trabajo.

¹¹⁰ Bondel y Ouvrard intentan confirmar la correspondencia entre las proporciones de la armonía musical y las arquitectónicas. A pesar de las críticas, todavía la generación siguiente mantendrá cierta confianza en tales teorías (p.e. en la obra teórica de Charles-Etienne Briseux, Le Camus de Mézières, Niccolò Ricciolini, Antoine Derizet o Marchese Galiani). Así, por ejemplo, en Blondel, François. *Cours d'architecture enseigné dans l'academie royale d'architecture* (París, 1675-83); o en Ouvrard, René. *Architecture harmonique, ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture* (París, 1679); véase asimismo sobre el tema Wittkower, R., *Architectural Principles*

Así pues, comencemos en primer lugar situando el origen del debate en el frustrado intento, por parte de Fréart de Chambray (*Parallèle de l'architecture Antique et de la moderne*, 1650), de establecer los principios del clasicismo antiguo como único modelo aceptable para el arquitecto. El *kanón* griego, en su pureza y simplicidad ejemplificaría, de la mejor manera posible, la perfecta correlación entre naturaleza, matemáticas y arquitectura quedando el resto de órdenes (romanos y modernos) en una situación de subsidiariedad provocada por sus manifiestas adulteraciones, alteraciones y adherencias. La autoridad y centralidad de la cultura griega es, por tanto, uno de los factores fundamentales del tratado. Desde luego, esta argumentación, formulada en pleno proceso de reevaluación de los principios de la antigüedad, no iba a pasar desapercibida, más si cabe después de que la contrastación entre las demostraciones empíricas y los escritos vitruvianos hubiese destapado serias discordancias numéricas. El camino abierto por el revisionismo renacentista iba continuar, en vísperas de la Ilustración, de la mano de Claude Perrault considerado como el auténtico sistematizador de la crítica a la simetría clásica, el principio de imitación y el culto a la antigüedad. Con él, por vez primera, la crítica a los preceptos clásicos y a los mitos creacionales de la arquitectura se hacía universal, comprensible y duradera.

La evaluación de la tradición desde la perspectiva perraultiana arrojaba, por tanto, muy serias dudas haciendo patentes algunos desencuentros (mayormente entre los órdenes clásicos y las variantes modernas), de difícil justificación.

La *primera ruptura radical* propuesta por Perrault tiene que ver con los aspectos metodológicos de la práctica arquitectónica y supone, nada menos, que *deshipostasiar* la imitación como principio del que partir para lograr alcanzar aquel ideal de belleza supratemporal conseguido por los griegos. Tanto *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve* (1674) como *Ordonnance des cinq espèces des colonnes* (1683) recogen esta idea. Perrault emprende su revisión de la estética antigua profundizando en sus principios y señalando las limitaciones que presentan tanto la *simmetria* vitruviana como el sistema de órdenes arquitectónicos en su conjunto. Y es que, en la misma línea que habían seguido otros autores, Perrault constata como el repertorio clásico de órdenes puede, en ningún caso, definirse como atemporal o absoluto. Lejos de esto, se encuentra con que una de las principales características del canon disciplinar es la arbitrariedad y que, por tanto, es necesario desprenderse de



las viejas vinculaciones con el proporcionalismo corporal, lo “natural” y su correlato numérico-musical. La presencia de tantos códigos arquitectónicos como autores y la plena aceptación de los mismos, señalaría, para Perrault, la primera paradoja del sistema¹¹¹.

Junto a esto, Perrault presenta también lo que podríamos denominar *objeción comparatista*. Las contradicciones surgirían, en este caso, al poner sobre la mesa dos evidencias: la primera, que tiene que ver con la comprensión de la analogía musical, destacaría la diferente sensorialidad o estructura fisiológica, que muestran la vista y el oído; la segunda, referida a la comprensión de la analogía biológica, mostraría la falta de correlatividad entre el sistema de órdenes vitruviano y los referentes biológicos o naturales.

Justamente en este análisis descubre Perrault lo que será una consideración fundamental de todo el pensamiento estético del siglo XVIII: la certidumbre de que también en la dimensión subjetiva del acto creador, es decir, en aquella más ligada a la invención, reside una instancia fundamental e ineludible para la elaboración de lo bello. A partir de esta clarividente lectura, la vieja quimera de alcanzar una correspondencia con otros paradigmas, imitándolos, perdía validez y prestigio. En su lugar surgía la teoría de las dos bellezas (*positives et arbitraires*) y con ella, una nueva forma de comprender y encarar la problemática de lo estético¹¹².

La *segunda ruptura radical* tiene que ver, precisamente, con su teoría de la doble belleza. La crítica a la absolutización de lo bello, como modelo estético supratemporal basado en la imitación, es nuevamente el punto de partida de su teoría. Y es que, tanto *Les dix Livres* (1673), como la *Ordonnance* (1683) o el *Parallèle* (1692) recogen el desdoblamiento de la belleza arquitectónica que propone Perrault en este momento. La desconfianza de Perrault respecto a la autoridad de la mimesis le lleva a proponer en estas obras la siguiente hipótesis de trabajo:



“Pour bien juger de cela il faut supposer qu’il y a de deux sortes de beautez dans l’architecture, sçavoir celles qui sont fondées sur des raisons convaincantes, et celles qui ne dépendent que de la prévention. J’appelle des beautez fondées sur des raisons convaincantes celles par lesquelles les ouvrages parce qu’il est aisé d’en connoistre le mérite et la valeur, telles que sont la richesse de la matière, la grandeur et la magnificence de l’édifice, la justesse et la propreté de l’exécution, et la symétrie qui signifie en francais l’espèce de proportion qui produit une beauté évidente et

¹¹¹ Frente a la supuesta fijeza o estabilidad de los órdenes grecolatinos, las constantes reinterpretaciones de generaciones sucesivas de tratadistas demostrarían la incontestable variabilidad de los códigos y, por ello, el carácter inestable de los mismos.

¹¹² Se distingue entre la *beauté positive, fonctionnelle, et la beauté arbitraire, ornementale*. Sobre la acogida de esta teoría, véase Herrmann, Wolfgang. *La théorie de Claude Perrault*. Liège: Pierre Mardaga éditeur, 1980, pág. 51.

remarquable.(...) Or, j'oppose à ces sortes de beautés que j'appelle positives et convaincantes, celles que j'appelle arbitraires, par ce qu'elles dépendent de la volonté qu'on a eue de donner une certaine proportion, une forme et une figure certaine aux choses qui pourraient en avoir une autre sans estre difformes, et qui ne sont point rendues agréables par les raisons dont tout le monde est capable, mais seulement par l'accoutumance, et par une liaison que l'esprit fait de deux choses de différente nature; car par cette liaison il arrive que l'estime dont l'esprit est prévenu pour les unes, dont il connoit la valeur, insinue une estime pour les autres dont la valeur luy est inconnue, et l'engage insensiblement à les estimer également”

[Preciso es suponer que hay dos clases de belleza en la arquitectura, a saber, las que se fundan en razones convincentes y las que no dependen sino de previa convención. Y llamo bellezas fundadas en razones convincentes a aquellas en las cuales las obras deben gustar a todo el mundo, siéndonos suficiente conocer su mérito y valor, como es el caso de la riqueza de la materia, el tamaño y magnificencia del edificio, la justeza y propiedad de su ejecución o también su simetría, lo que en francés significa esa clase de proporción que produce una belleza notable y evidente. (...) Más ahora contrapongo a esa clase de belleza que he llamado convincentes y positivas otras que llamo arbitrarias, porque dependen de la voluntad que se ha tenido de otorgar una cierta proporción, una forma y una figura determinada a cosas que podrían tener otra distinta sin resultar deformes, y que además no nos resultan agradables por razones que todo el mundo es capaz de comprender, sino sólo por la costumbre y por cierta ligazón que establece el espíritu entre dos cosas de diferente naturaleza; pues es por medio de dicha ligazón como la estima del espíritu por aquello cuyo valor conoce insinúa otro tipo de estimación por aquello cuyo valor le es desconocido, animándolo así insensiblemente a estimarlo por igual]¹¹³.

Paradójicamente, Perrault llegaba a una conclusión determinante para la teoría artística posterior: mientras las *beautés arbitraires*, relacionadas con el gusto, eran las que exigían la habilidad del verdadero arquitecto, las *beautés positives (universelles et absolues)* accesibles mediante la razón, eran el simple resultado del sentido común y estaban, por tanto, al alcance de cualquier persona¹¹⁴. Por causas que no resulta difícil descubrir la *doctrine classique* iba a sufrir, en mayor medida que en cualquier otra época anterior, un proceso de desmitificación exegética. El “ideal de belleza como norma atemporal” se quiebra, pues, a partir de la teoría de Perrault. De modo muy resumido, podemos indicar que todo este debate crítico se conforma en

¹¹³ Cfr. Perrault, C. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens* (Preface). París: Chez Jean Baptiste Coignard, 1683, págs. vi–viii; véase también Tatarkiewicz, Wladyslaw. *History of Aesthetics. Vol. III. Modern Aesthetics*. The Hague-Paris: De Gruyter-Mouton, 1974, págs. 424–425.

¹¹⁴ Las absolutas debían ser, pues, obvias para todos, agradar por sí mismas, ser singulares y afectar a todos. Entre las cualidades propias de este tipo de belleza Perrault destaca: la riqueza de los materiales, la grandeza, la magnificencia, la delicadeza de la hechura y la simetría, es decir, la equivalencia y la correspondencia entre las medidas que guardan las distintas partes del edificio entre sí. Naturalmente, el alcance de dicha orientación y su análisis excede de nuestro ámbito de trabajo. Marchán Fiz resume esta discusión de forma ejemplar” (...) la *symmetria* antigua, interpretada como proporción, se apoyaba en las convenciones y sus bellezas, supeditadas como están a los cambios de la moda, son arbitrarias, mientras su agrado depende de la costumbre y la relación que instaura el espíritu entre dos cosas de distinta naturaleza; en cambio, la simetría moderna, identificada con la bilateral, obedece a fundamentos convincentes y atemporales de las bellezas positivas que gustan a todo el mundo (...). Para un examen más minucioso y prolongado véase, Marchán Fiz, S., *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pág. 62 y ss. El pasaje es crucial, también, por otros motivos. Además de la teoría de la doble belleza se descubre la inconveniencia del modelo de correspondencias micro-macrocósmico. El *paragone*, como veremos, se realiza “*par l'accoutumance*” entre dos ámbitos de diferente naturaleza. Podemos, en nuestra opinión, establecer una línea de continuidad con la doctrina baconiana de los “ídolos” (*idola*).

torno a una serie limitada de cuestiones centrales. Marchán Fiz nos las resume en los puntos que enumeramos a continuación¹¹⁵:

i) Considera particularmente evidente la tensión entre la “*imitatio* de la naturaleza exterior o del mismo arte” y la libertad de la *inventio* (parangonable, según Hays, a la dialéctica pascaliana entre *esprit de finesse-delicatésse et esprit de géométrie*)¹¹⁶.

ii) No hay que olvidar, por otra, parte, que la crítica a la absolutización de lo bello parte de un supuesto epistemológico que confirma la falta de correlación evidente entre el proporcionalismo arquitectónico y sus referentes musical o natural.

iii) Piensa nuestro autor que la reevaluación de la *inventio* como factor determinante en el proceso de formación de lo bello es, en cierto modo, la exigencia perraultiana de fondo. Las “*règles de convention imposées par l'accoutumance*” se habrían convertido, pues, en el principal factor universalizador de la belleza clásica¹¹⁷.

La transformación del concepto de *symmetria* representa la *tercera ruptura radical* con el pasado. En correspondencia con su vocación racionalista, Perrault plantea la distinción entre la *symmetria* antigua y la moderna. Esto le llevaría a identificar la primera con la organización adecuada entre las partes -o *convenientia* entre relaciones métrico-proporcionales- mientras la segunda, por su lado, tendría que ver con la bilateralidad del lado izquierdo y el derecho, lo superior y lo inferior o lo anterior y lo posterior. La *symétrie à la française* queda ligada así al que va a ser el protagonista indiscutible del composicionalismo *secentesco* y *settecentesco*: *le cult de l'axe*¹¹⁸.

La *cuarta ruptura radical* supone la *des-mitopoeización* o liquidación del relato mitológico de la arquitectura. La derogación perraultiana, a expensas de tirar por tierra lo afirmado por Ouvrard acerca de una supuesta *Architecture harmonique ou Application de la Doctrine des Proportions de la*

¹¹⁵ Cfr. Marchán Fiz, S., Las “querellas” modernas y la extensión del arte. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Simón Marchán Fiz y contestación del Académico Excmo. Sr. D. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), 2007. Disponible en: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/marchan_fiz_simon-2007.pdf.

¹¹⁶ Hays señala la vinculación existente entre Perrault y Pascal. Cfr. Hays, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998, pág. 50; véase además, Marchán Fiz, S., *Ibidem*, pág. 20 y ss; véase asimismo, Cerdá, Neus. *La Querella de la novela. Disputa y creación en el primer campo literario francés (1670-1700)*. Dr. David Roas Deus (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Dpto. de Filología Comparada. Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pág. 38 y ss. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/128745>.

¹¹⁷ Cfr. Fichet, Françoise. *Op. cit.*, pág. 184.

¹¹⁸ Quizá sea la articulación entre las diferentes membraturas constructivas y arquitectónicas, más aún que el culto a la simetría bilateral lo característico del período. Recordemos que hemos identificado una tensión significativa entre el *engagement* clásico y lo que Perrault llamará *dégagement*. Cfr. Allais, L., *Op. cit.*, pág. 64.

Musique à l'Architecture (1677), iba a tener consecuencias determinantes para la arquitectura posterior. La desconexión de la arquitectura con otros paradigmas, suponía un hecho trascendental para el progreso de las artes en general y de la arquitectura en particular. Y es que, “la idea de que la estructura del microcosmos es el reflejo de la armonía del macrocosmos se elimina en provecho del reconocimiento de una justificación esencialmente social del gusto”¹¹⁹. En la práctica, esto supuso el desmantelamiento y la derogación de todo el sistema clásico de proporciones. Obligado a encontrar una justeza métrica indiscutible e inderogable, Perrault opta, *more geométrico*, por la conformación de un esquema de proporciones simples ponderadas entre las *acrecencias* y *decrecencias* “arbitrarias” de toda la serie de proporciones conocidas. La *honnête médiocrité*, es, en este contexto, el punto de culminante de un clasicismo que pugna, ahora sí, por hacerse dueño de sí mismo ¹²⁰.

Resta coordinar todas estas consideraciones en un lenguaje arquitectónico. Como recuerda Castex, la traducción arquitectónica de estos principios-guía va a tener consecuencias determinantes en los siglos siguientes. “Como todo método –escribe en *Renaissance, baroque et classicisme*– (...) el clasicismo es reductor: elimina el accidente, la espontaneidad, el realismo, pretende escapar a los conflictos y a la violencia de las tensiones planteándose –él que se niega a sufrirlas– como principio de libertad. Es una cultura del orden: el orden de las cosas es llamado Naturaleza y el orden de las acciones es llamado Historia. Todo ello engendra algo muy distinto a la frialdad: la historia y la naturaleza aparecen como detenidas en un pasado que no se evoca sin nostalgia, inmovilizado quizá, pero vuelto a caldear en el futuro”¹²¹. Es innegable que Castex desmonta rotunda y

¹¹⁹ Kaufmann nos recuerda, además, la importancia que Christopher Wren en Inglaterra, por la misma época, tiene en este proceso de liquidación del *modelo analógico*. Wren define la “customary Beauty” en el mismo momento que Perrault. Para el viltoniense, la arquitectura depende de tres principios: la belleza, la integridad estructural (o firmeza) y la conveniencia, la cual puede entenderse como la adecuación a las funciones del edificio. Dentro de la belleza, Wren diferencia entre de dos variantes: “natural and customary”. Mientras la primera está relacionada con las verdades matemáticas, la segunda estaría vinculada a la moda o a lo cambiante.

Como vemos, una serie encadenada de consideraciones estaba despertando a la arquitectura de su sueño mitopoético. Este debate, que se inicia tímidamente en este momento tiene su continuación, de un modo inmediato, con D’aviler (*Cours d’Architecture*, 1691) y más tardíamente con la crítica contra las falsas analogías de Quatremère de Quincy. Cfr. Astorgano Abajo, Antonio. *Vicente Requeno (1743-1811): jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2012, pág. 400; véase también Kaufmann, E., *Op. cit.*, 1952 (ed. cast.: pág. 22); sobre la teoría de Perrault y la de Ouvrard véase además, Herrmann, Wolfgang. *La théorie de Claude Perrault*. Bruxelles: Pierre Mardaga, éditeur, 2002, pág. 36; sobre Wren véase, Tinniswood, Adrian. *His Invention So Fertile: A Life of Christopher Wren*. New York, Oxford University Press, 2001. pág. 136; véase, por último, Maure Rubio, L., Christopher Wren. La aportación inglesa al desarrollo de la arquitectura moderna. *Goya: Revista de Arte*, n° 265-266. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1998, págs. 289-302.

¹²⁰ La importancia de Perrault en este ámbito es crucial. A él se debe el recurso a los números enteros, la utilización de la progresión aritmética regular y el empleo de un nuevo módulo $10=3M$; como nos recuerda Szambien “al ser 60 los minutos, resultaban ciertas facilidades de la divisibilidad por 3”. Cfr. Szambien, W., *Symetrie, gout, caractere: Theorie et terminologie de J l'architecture a l'age classique*, París: Picard, 1986 (trad. cast. de Juan A. Calatrava. *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la Época Clásica 1550-1800*, Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1993. pág. 62).

¹²¹ [“(...) autrement dit une théorie, le classicisme est réducteur: il élimine l'accident, la spontanéité, le réalisme, il prétend échapper aux conflits et à la violence des tensions en se posant, lui qui refuse de les subir, comme un principe de liberté. C'est une culture de l'ordre, l'ordre des choses est appelé Nature, l'ordre des actions est appelé Histoire (...)]. Cfr. Castex, Jean. *Renaissance, baroque et classicisme: histoire de l'architecture, 1420-1720*. París: Hazan, 1990, pág. 410.

lúcidamente algunos de los principales dogmas que anidan en la *vision architecturale* del clasicismo francés del *settecento*, a saber: que la razón limita los accidentes, que la forma del poder es simétrica y, finalmente, que el énfasis puesto en la estrecha interrelación de las membraturas constructivas y arquitectónicas no es sino una bella metáfora de la unidad interna del absolutismo regio ¹²².

Es claro, como se ha visto, que buena parte de los méritos de este largo proceso se construyen en el marco polemizador abierto por Claude Perrault en el seno de la *Querelle* arquitectónica de finales del siglo XVII ¹²³. El esfuerzo analítico y racionalizador y el frío examen de los hechos había obligado a renunciar –o al menos a poner bajo sospecha– el sueño, ahora roto, de la *microcosmía arquitectónica*. Por lo demás como se expuso anteriormente, esta idea se acompaña de otra hipótesis complementaria referida a la condición arbitraria o convencional de la belleza y el gusto. Como nos sugiere Kaufmann, del rechazo al preceptismo, por incierto y falaz, resulta una incertidumbre lingüística que se intentará resolver echando mano de nuevos principios como el del *caractère* (de donde nace la *architecture parlante*) o dejándose llevar por la desenfrenada corriente de *l'imagination et la liberté de création* ¹²⁴.



¹²² Como veremos a continuación la antítesis entre el *clasicisme français* y el barroco proveniente de Italia la encontraremos reflejada, de algún modo, en la antítesis (propia de la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX) entre el neoclasicismo alemán y las preceptivas clasicistas francesas. Así, pues, la misma necesidad de desmarcarse de sus predecesores y de afirmar así su propia especificidad se reconoce fácilmente en el clasicismo arquitectónico de la Neue Reichkanzlei.

¹²³ Tal como decimos la importancia fundamental de la *Querelle* no se iba a ver limitada al ámbito de la reflexión estética general. La ramificación arquitectónica de la *Querelle* marcará un cambio decisivo en el enfoque que hasta ese momento había tenido la arquitectura. A través de una reevaluación racionalista de los órdenes, esta ramificación crítica, iba a permitir señalar la debilidad de un enfoque que veía en el sistema clásico de órdenes una codificación lingüística ordenada, natural e inamovible. El desenlace de la polémica justifica, por sí misma, la conveniencia de reemprender el estudio de la arquitectura desde nuevos planteamientos. Como nos recuerda Marchán Fiz, “desde la *Querelle* se había suscitado, probablemente por primera vez, la distintiva de si la arquitectura es una arte imitativa o puramente inventiva, ahondando en una escisión que se abría paso, extrapolada a las restantes artes, en una secuencia progresiva de oposiciones entre el *méthode de raisonner* y *les choses de l'imagination* (Fontenelle), la imitación y la invención (Desmarets de Saint-Sorlin) o la *imitation* y el *savoir inventer* (Ch. Perrault), términos atribuibles respectivamente desde los dintintos campos a *les Anciens* et *les Modernes*”. Cfr. Marchán Fiz, S., *Op. cit.*, (2010), pág. 85.

¹²⁴ Para esta y otras cuestiones, véase la “Reseña de las reflexiones que guiaron la reorientación de la práctica disciplinar entre los siglos XVII y XIX” del apartado 1.3.

El concurso para la fachada oriental del Louvre

Junto a todo esto, sin embargo, aparece otro factor no menos crucial. La refundamentación del discurso teórico se iba a ver acompañada de otro elemento no menos importante. Como señala Linazasoro, el desenlace del concurso para la fachada oriental del Louvre (1667-70), supone un punto y aparte en la trayectoria conceptual, estilística y formal de la arquitectura del período ¹²⁵. Como dijimos con anterioridad, lo esencial de la invención perraultiana está, o consiste, en la reticencia que callada y subrepticamente se transmite hacia el composicionalismo barroco. La límpida racionalidad del proyecto de Perrault (para algunos inspirada en la propuesta de 1665 de Bernini) parece regida por la firme voluntad de atenuar la vigorosidad ornamental y la fuerza emocional del lenguaje barroco¹²⁶. Obsérvese la diferencia entre la propuesta finalmente construida y la propuesta inicial del italiano. La tensión entre la gran duela convexa y la duela cóncava central (ensayada previamente en la Iglesia del Quirinale) se desdibuja y acaba disolviéndose en las propuestas finales de Bernini y en la definitiva de Colbert, Le Vau y Perrault. Como se ha dicho, en la negativa del tribunal a aceptar la opción de Bernini está implícito el camino que va a seguir la arquitectura durante el siglo siguiente. En efecto, la intencionalidad de Bernini pertenece todavía a una tradición, la del barroco italianizante, preñada de rebosantes formas en confrontación, de tensos y dramáticos equilibrios y hasta de divergencias insolubles. El ímpetu constructivo que animiza las fachadas del napolitano desaparece, por contra, en la solución perraultiana. El juego de las circulariformes –las oposiciones plano-cóncava y cóncava-convexa de los pabellones– deja paso a un composicionalismo más racional y menos suasorio regido por nuevos valores: la ortogonalidad, el equilibrio medido, el apaciguamiento de las formas, la planitud de superficie, etc. Todo esto es sintomático de la nueva actitud intelectual del artista. Ya no hay masas enfáticas, ni titanismo, ni trepidación entre los diferentes planos, ni animización en las formas que aparecen ahora severamente disciplinadas. El retraimiento de la fachada y la planitud de los lienzos murales va a permitir

¹²⁵ El concurso reabría, además, la preocupación, claramente nacionalista, por dotar a la nación de un orden auténticamente francés.

¹²⁶ El último diseño de Bernini (1665) para la fachada Este es, de los tres proyectos presentados, el menos barroco y el más próximo al gusto clasicista francés. Cfr. Mangone, Carolina. *Bernini's Michelangelo*. New Haven: Yale University Press, 2020, pág. 252 y ss.

que la forma quede supeditada, principalmente, a la voluntad analítica y racional del artista.

Es importante no atribuir a Perrault, sin embargo, una responsabilidad excesivamente grande. Sus certidumbres, pero también sus vacilaciones, son muestras de una figura todavía atrapada en las dudas y en las formas de hacer y ser que propone su tiempo. Y es que, en realidad, la obra de Perrault no consigue salir de la lógica proyectual y compositiva que ordena el pensamiento clásico. La minuciosa disección formal queda atrapada, por tanto, dentro de los límites que impone el lenguaje vigente. A pesar de la importante transformación actitudinal, seguimos anclados a los viejos principios: la necesidad de simetrizar especularmente las formas, la articulación en gradación de los elementos, la unificación del conjunto y, como no, la atenuación de los contrastes y la eliminación de las discordancias ¹²⁷. No hemos llegado, pues, a la visión superadora que convierte los antagonismos insalvables en razón de ser de la arquitectura. Vemos, en efecto, cómo aún cambiando el ropaje se mantiene la unidad clasicista y la concatenación de los elementos y las masas. Habrá que esperar a la generación neoclásica para ver como se rompen, definitivamente, todos los puentes con el pasado ¹²⁸.

Se podría decir que Perrault prefigura, en gran medida, el cambio que está a punto de producirse en la autoconciencia arquitectónica. A continuación intentaremos trazar, brevemente, el recorrido dubitativo que va desde Perrault hasta J. F. Blondel. La cisura radical e irreparable abierta por Perrault, exigía un nuevo tipo de experiencia estética. Este es el camino que recorrerán Jean-Louis de Cordemoy, Germain Boffrand, Carlo Lodoli y el joven Blondel, entre otros. Sólo tras ellos, se produce la maduración de los nuevos principios y la renovación del imaginario formal –aquí reaparecen *les ruines architecturales*– de la modernidad. El neoclasicismo romántico y revolucionario de Claude Ledoux, Etienne-Louis Boullée, Jean-Jacques Lequeu o Le Camus de Mézières será, finalmente, quien concrete el cambio de paradigma arquitectónico.

¹²⁷ Como vimos anteriormente, la mirada de recelo hacia el contraste la ofrecía, él mismo, en su tratado de arquitectura.

¹²⁸ Estamos todavía inmersos en la puesta en práctica de la estética de la moderación renacentista; es decir, en la concepción de lo bello establecida por Alberti (con su *concinnitas*) o por Durero (con su *Vergleichlikeit*). La historiografía germánica actual ha preferido hablar de *klassischer Maß-Ästhetik*. Cfr. Fredel, Jürgen. *Maßästhetik. Studien zu Proportionsfragen und zum Goldenen Schnitt*. Hamburg: LIT Verlag, 1998; véase también, Spitzer, Leo. *Op. cit.*, pág. 126.

La génesis de un nuevo ideal arquitectónico: reseña de las reflexiones que guiaron la reorientación de la práctica disciplinar entre los siglos XVII y XIX.

Las tesis de mediados del siglo XVIII que se enuncian a continuación conciernen casi específicamente a la generalización del entramado de nuevas ideas que harán posible un nuevo desarrollo disciplinar. En primer lugar examinaremos las posturas progresistas adoptadas por algunos autores de la *première vague rationaliste* en la segunda mitad del XVII y principios del XVIII, es decir, durante la fase despreciativa del *goût baroque*. Es el momento de ascenso de la *théorie des caractères* y del asentamiento de los *principes de simplicité et de différenciation entre les parties* ¹²⁹.

Como veremos a continuación, la esencia del desarrollo arquitectónico en este amplio período se centra en un problema metodológico concreto: la desestabilización del sistema de organización de los componentes renacentista-barroco. Estamos, por tanto, a las puertas de que se produzca un cambio de orientación en las convicciones proyectuales crucial para la evolución de la historia de la arquitectura occidental¹³⁰. Es en este ambiente, todavía señalado por la narración barroca, donde se comienzan a cimentar las bases de la nueva racionalidad arquitectónica. Como nos recuerda Szambien, la *deuxième vague rationaliste* (tras la *vague perraultien*) señala el punto de inflexión a partir del cual puede comenzar a presentirse el relevo de una nueva teoría arquitectónica¹³¹.

En cualquier caso y desde el punto de vista estrictamente histórico podríamos decir que la aparición del nuevo enfoque estilístico se remonta, al menos en el plano teórico, a la segunda mitad del siglo XVII. Es el momento

¹²⁹ Recordemos que este ascenso se produce todavía dentro de la impronta rococó. El momento de asentamiento de los nuevos principios coincide cronológicamente con la aparición de la *deuxième vague rationaliste*, es decir, la de Carlo Lodoli y Mar-Antoine Laugier. Tras estos primeros desarrollos se produce una importante convergencia metodológica de manos de la generación de arquitectos nacida entre 1715 y 1745.

¹³⁰ Y es que, de Perrault en adelante, y a consecuencia de su proceder crítico, comienza a producirse en el seno de la cultura clásica un proceso de deconstrucción teórica e ideológica que tiene como objetivo propalar un discurso arquitectónico alternativo al paradigma barroco todavía activo. Por tanto, es la época clasicista de F. Blondel, S. Le Clerc o J.-H. Mansart, en la que se inicia la época de transición hacia la auténtica implantación de la arquitectura moderna.

La aparición de *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* (1682) de Antoine Desgodetz va a hacer que se acreciente la brecha con el pasado. Un racionalismo implícito envuelve, en parte, el punto de vista de Desgodetz. Con su acercamiento científicista, el rigorismo desgodeztiano va a descubrir una realidad arqueológica llena de arbitrariedades e incertezas.

Queda por decir que la obra permaneció vigente hasta la aparición del estudio de Leroy sobre la arquitectura griega (*Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1757). Como señala Szambien, la tarea crucial de Leroy consistirá en ampliar el campo de análisis – Desgodetz se había centrado en señalar las defectividades del sistema clásico romano – hacia lo griego. Cfr. Szambien, W., *Op. cit.*, pág. 62.

¹³¹ Oleada que representan, en primer lugar, autores como J.L. de Cordemoy o Abbé Laugier. En la nómina de este período cabría añadir autores, quizá menos importantes, como Blondel *le jeune* o Charles Daviler.

en que aparecen los primeros indicios críticos contra una tradición, la del alto barroco italiano, que se muestra ante nuestros ojos, con toda evidencia, de manera anómala, imperfecta o incluso defectuosa ¹³².

A la disconformidad anímica, política y metodológica manifestada por diferentes autores hacia las realizaciones barrocas se suma, ahora, una floreciente actividad teórico-reflexiva que centra gran parte de su actividad en la investigación metódica y sistemática (recordemos que es la época de los *Dictionnaires d'Architecture*) de la disciplina arquitectónica¹³³. Por tanto, los argumentos en contra de la metodología clásica y de los posicionamientos barrocos no se harán esperar. Los textos explícitos acerca de la nueva doctrina aparecen, sin solución de continuidad, prácticamente durante toda la primera mitad del siglo XVIII. De forma esquemática, podemos decir que el proceso se inicia con el recrudecimiento del debate que pone entre paréntesis la existencia de una familiaridad o similitud clara entre la armonía musical y las proporciones arquitectónicas. Tras la crítica de d'Aviler a Ouvrard (*Cours d'architecture*, 1691) que recrudece el debate perrultiano acerca de la dimensión analógica de la arquitectura se produce, como se ha señalado en numerosas ocasiones, el proceso de enunciación teórica de los nuevos valores estéticos ¹³⁴.

A partir de este momento, la mayor parte de arquitectos y teóricos de arquitectura, y en esto Cordemoy es muy representativo, coinciden en atribuir a un elemento particular de la composición, la simplicidad, una significación nueva y subversiva¹³⁵. Lo que en el siglo XVIII, en cualquier caso, se convertirá en noción de combate del racionalismo arquitectónico se presenta, ya en la segunda mitad del siglo anterior como una noción emergente de indudable relevancia ¹³⁶. En rigor, la tematización estética de la

¹³² Recordemos las críticas de Fréart a Borromini y al barroco en general, las de *le grand* Blondel a Guarini o las de Blondel *le jeune* y la comisión técnica de Luis XIV (dentro de la polémica que rodea al concurso para la fachada este del Louvre) a los diseños de Bernini, Marot, Le Vau y Lemercier. Cfr. Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur*. Viena: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924 (trad. cast. de Esther Benítez, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1993, págs. 552-553).

¹³³ Estamos en el terreno de afirmación de un estilo manifiestamente nacional y de un orden específicamente francés. Tras el primer intento fomentado por Colbert y concretado en La Galería de los Espejos de Versalles se suceden las aportaciones. En esta dinámica de intervencionismo político aparecen las contribuciones de Perrault, Daviler, J. F. Blondel, Le Clerc, Dupuis o Ribart de Chamoust. Cfr. Szambien, W., *Op. cit.*, págs. 55-56.

¹³⁴ A pesar de las críticas a los preceptos analógico-musicales, es indudable que numerosas figuras (como *le grand* Blondel, Le Camus, Galiani o Bails) no los llegarán a abandonar nunca. Así, Ouvrard intentará aplicar la analogía arquitectónico-musical a las basas áticas y el propio François Blondel analizará y difundirá las ideas músico-arquitectónicas de Ouvrard en el vol. V, del *Cours (Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royal d'Architecture*. París, 1683). Habrá que esperar al siglo siguiente para ver cómo se rebate de forma definitiva la analogía arquitectónico-musical. Así, por ejemplo, en la voz "Harmonie" del *Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (h. 1832-33) de Quatremere de Quincy. Cfr. Astorgano Abajo, A., *Op. cit.*, págs. 398, 400, 401, n.94.

¹³⁵ Por cuanto se convierte en una noción de combate muy alejada del sentido clásico del término (*Enéadas*).

¹³⁶ Como nos recuerda Szambien, tras la defensa cartesiana de la simplicidad gnoseo-metodológica (*règle V pour la direction de l'esprit*), se suceden las argumentaciones estéticas a favor de la simplicidad. Una de las primeras referencias quizá sea la que Fréart de Chambray dirige contra los excesos arquitectónicos en su traducción de Palladio (*Les Quatre Livres de l'architecture*, 1650). Tras Fréart, aparece la defensa de la simplicidad de la naturaleza ("principio pitagórico de la identidad de la naturaleza en todas las cosas") de *le grand* Blondel y Perrault. Finalmente es d'Aviler quien, bajo el paraguas de lo funcional y del análisis de lo técnico-construtivo, realiza una defensa de la eficacia del estudio de las formas regulares con el objetivo de lograr un dominio de las reglas estereométricas.

simplicidad –y de otros valores limítrofes a ella, como la *clarté* o la *régularité*– adquiere forma y se integra en la teoría arquitectónica sólo durante el siglo XVIII. Las referencias a la unidad de la naturaleza se complementan, en este momento único, con una constelación de nuevas ideas. Como demuestra Szambien, la simplicidad (*simplicité*), en cuanto noción primariamente gustativa y estética, encuentra acomodo en el proyecto global de modernidad que están construyendo en este momento Cordemoy, Frézier, Boffrand, Laugier, etc. La “fase despreciativa del *goût* baroque”, iniciada en gran medida por Perrault y *le grand* Blondel, adquiere otra tonalidad en este momento crítico-propositivo. Si la simplicidad y la sencillez se identifican con la “bella naturaleza” no queda lugar en la disciplina para el recargamiento formal ni para el composicionalismo enérgico del barroco. La arquitectura ligada al *grand goût* queda regida en este momento por las primeras reglas de la naturaleza, bellezas modélicas, verdaderas, buenas y sencillas.

“Car l'excellence & la perfection d'un art ne consiste pas en la multiplicité de ses principes; au contraire, les plus simples & en moindre quantité le doivent rendre plus admirable: ce que nous voyons en ceux de la Géométrie, qui est cependant la base & la fource [magazin] general de tous les arts, d'ou celui-cy a esté tiré (...)”

[Porque la excelencia y la perfección de un arte no consisten en la multiplicidad de principios; por el contrario, los más simples y en menor cantidad lo deben hacer más admirable: es lo que vemos en la geometría, que es, sin embargo, la base y el almacén general de todas las artes y de donde éste ha sido tomado (...)]¹³⁷.

La imagen que subyace a este discurso es la de Chambray. El culto freartiano, que incluye la admiración por las perfecciones geométricas y por la simplicidad matemática de los antiguos, se completa con la afirmación que contiene, todavía en el siglo XVII, el Cours de *le grand* Blondel:

“Cet Architecte parlant du bossage rustique, dit que c'est un ornement qui ne convient pas à l'Ordre Tolcan seul, mais que l'on en voit d'assez beaux exemples dans les Ouvrages des Anciens de l'Ordre Dorique, & même de l'Ionique & des autres Ordres. Car, comme il dit, le mélange de bossage qui represente la simplicité de la nature (...) ne peut estre que tres-agreable aux yeux des personnes intelligentes, lorsqu'il est fait avec moderation & prudence”.



La importancia de d'Aviler es crucial para el período. Tras Pierre le Mûet (*Maniere de Bastir pour toutes les sortes de personnes*, 1623) d'Aviler (ayudado en la reedición por le Blond) es el primero de su tiempo en configurar los tipos característico-distributivos de lo que se ha dado en llamar “apartment”. Los tratados de las primeras décadas del siglo XVIII abren el camino a la codificación de los preceptos generales de la *distribution intérieure* y la decoración de los interiores de las casas, hoteles y apartamentos. Cfr. Szambien, W., *Op. cit.* págs. 146, 207-208; véase también, Martínez Medina, A., La distribución a través de la teoría: Difusión y aceptación de los nuevos esquemas distributivos. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 7. Madrid: Facultad de Geografía e Historia de la UNED, 1994, pág. 251.

¹³⁷ Cfr. Chambray, Roland Fréart (sieur de). *Parallele de l'architecture antique avec la moderne, suivant les dix principaux auteurs qui ont écrit sur les cinq ordres*. París: Chez l'auteur/ Charles-Antoine Jombert (nouvelle edition), 1766, pág. 4; véase trad. parc. en Szambien, W., *Op. cit.*, pág. 208.

[Este Arquitecto, hablando de la sillería rústica, dice que es un ornamento que no le conviene sólo al Orden Toscano, sino que vemos ejemplos bastante bellos de él en las obras de los clásicos de orden dórico, e incluso del jónico y de los otros órdenes. Porque, como él dice, la mezcla de estructuras que representa la sencillez de la Naturaleza (...) sólo puede resultar agradable a ojos de las personas inteligentes, cuando se realiza con moderación y prudencia]¹³⁸.

La simplicidad está, pues, inscrita en la propia naturaleza¹³⁹. Tras Perrault quizá sea Cordemoy el que defina con mayor claridad y contundencia el vuelco ideológico que se está dando en la arquitectura francesa de los primeros años del siglo XVIII. Las reflexiones sobre el sistema de órdenes de la segunda edición del *Traité* retoman el sintagma de la “agréable simplicité” de Fréart y Blondel:

“(...) le Toscan, & le Composite, ou Italique, que les Romains y ont ajoutés, ils ne font pour ainsi dire que des dérivez du Dorique, & du Corinthien; c’est-a-dire, que le Toscan est á peu près le même que le Dorique; & que le Composite ressemble fort au Corinthien.

De ces trois Ordres, le Dorique est le plus massif, quoy qu’il ait une agréable simplicité répandue dans toutes ses parties. L’Ionique est plus dégagé, plus léger & plus haut; mais cependant les Ornaments sont encore assés modestes. Le Corinthien est très léger & plus exhaussé que l’Ionique, il est enrichi d’ornements très délicats”.

[(...) el toscano y el compuesto, o itálico, que los romanos agregaron, no hacen más que derivar del dórico y del corintio; es decir, el toscano es aproximadamente lo mismo que el dórico; y el compuesto se parece mucho al corintio.

De estos tres Órdenes, el dórico es el más macizo, aunque tiene una *agradable sencillez* apreciable en todos sus elementos. El jónico es más abierto, más ligero y más alto; pero, sin embargo, los ornamentos siguen siendo bastante modestos. El corintio es muy ligero, más esbelto que el jónico y está enriquecido con adornos muy delicados]¹⁴⁰.

La revalorización del gótico¹⁴¹, la minoración del número de órdenes (siguiendo a Fréart)¹⁴², el culto a la simplificación formal y a la legibilidad

¹³⁸ Cfr. Blondel, F., *Cours d'Architecture Quatrieme, Cinquieme et Derniere Partie*. París, 1698 (Quatrieme partie. Lib XI, cap. I), pág. 540; véase también, Schlosser, J. *Op. cit.*, pág. 553.

¹³⁹ Además de las menciones al principio de la Razón (Règle V cartesiana) encontramos menciones al principio de la identidad de las manifestaciones de la naturaleza. Cfr. Szambien, W., *Op.cit.*, págs. 207-208.

¹⁴⁰ Cfr. Cordemoy, J. L., *Op. cit.*, (Part. I, cap. III “Des cinq Ordres d'Architecture, de leur différent caractère, et de leur différent hauteur”), pág. 7.

¹⁴¹ Recordemos que tanto Claude Perrault, como Michel de Fremin, Jean-Francois Félibien, le grand Blondel, Pierre Contant d'Ivry o abbé Cordemoy habían declarado su admiración por ciertas cualidades del gótico. Lo que causa admiración del gótico es, además de su tectónica, simple y sabiamente articulada, su permeabilidad espacial.

Como es sabido, la Sainte-Geneviève (1758-89) de Soufflot es la brillante manifestación del viejo ideal de conciliación greco-gótico insinuado por Abbé Cordemoy.

¹⁴² Cordemoy los reduce a tres (dórico, jónico y corintio) aunque empezaba a planear la idea de simplificar aún más el sistema de órdenes para considerar sólo el dórico y el jónico.

tectónica¹⁴³, el ansia de clarificación espacial¹⁴⁴ o la denegación del *galbo* o éntasis columnario son factores fácilmente identificables en la obra del *abbé*¹⁴⁵.

No es demasiado atrevido entender que, detrás de todo esto, no hay sino la firme certeza de que las condiciones metodológicas bajo las cuales se está desarrollando el discurso arquitectónico deberían cambiar, incluso radicalmente. Como se ha dicho muchas veces, el credo rigorista de Cordemoy prefigura una nueva sensibilidad poético-arquitectónica regida por nuevos principios y valores. La doctrina, en principio, parece clara. La apuesta descomplejizadora que se formula en el tratado de Cordemoy coloca en el centro de su análisis, el problema de la tectonicidad arquitectónica. Así, y por lo que afecta a nuestro tema, podemos resumir provisionalmente la posición estructural de nuestro autor afirmando que su ideal estético se rige por una serie limitada de puntos: la *articulación diferenciada* de los elementos arquitectónicos (o *dégagement*)¹⁴⁶, su interés por la simplicidad de expresión y por la rigurosidad del sintagma compositivo griego¹⁴⁷, la prevalencia de la ortogonalidad y la rectilinealidad, la afirmación de la tectonicidad edilicia (lo que le lleva a recomendar la desmasificación de lo sostenido masivizando e independizando los elementos portantes) y, finalmente, su predilección por el modelado plano de las superficies¹⁴⁸.

A nivel práctico, todo esto le lleva a fomentar la utilización de las formas paralelepípedicas, el uso de las platabandas desornamentadas¹⁴⁹ y a despreciar y refutar todas aquellas estructuras o formas no ortogonales o desescuadradas como frontones, bóvedas elípticas, arbotantes, tracerías orgánicas, pilastras, ángulos agudos, etc¹⁵⁰. Es evidente que el tratado de Cordemoy presupone la posibilidad de afirmar una nueva sintaxis y un nuevo imaginario arquitectónico. Este es el camino que seguirán tanto sus

¹⁴³ Así, comprobamos que la admiración cordemoyana por la límpida tectónica moderna (léase gótica) pasará a Laugier (*Essai, Observations*, etc) y a Soufflot. La segunda edición del *Nouveau Traité* (1714) perpetúa esta idea; allí aparece el elogio a l'Eglise du Val-de-Grace, columnada y des-apilastrada.

¹⁴⁴ El ansia de clarificación espacial conlleva en Cordemoy la necesidad de eliminar las redundancias que dificultan la actividad litúrgica en las iglesias.

¹⁴⁵ Algunas de estas ideas pueden encontrarse, como veremos a continuación, en el *Nouveau Traité de toute l'Architecture* (1706): Cfr. Cordemoy, J. L., *Nouveau traité de toute l'architecture, ou, L'art de bastir: utile aux entrepreneurs et aux ouvriers* (Part. I, cap. III. Des cinq Ordres d'Architecture, de leur différent caractère, et de leur différent hauteur). Paris: J.-B. Coignard, 1714, pág. 7.

¹⁴⁶ Como nos recuerda Kaufmann, las preferencias francesas pasaban en este momento por una articulación que conservaba la unificación preservando la diferenciación. El *dégagement* se refiere a esta independencia en la unidad.

Charles D'Aviler le da otro sentido en el *Dictionnaire* que acompaña su *Cours d'architecture* de 1691. Para él, *dégagement* es un "pequeño pasaje, o una pequeña escalera, por la cual podemos escapar sin volver a pasar por las mismas piezas" (v. 2, p. 543). Era, por tanto, un mecanismo espacial que permite escapar de la disposición en *enfilade*. Cfr. Castellanos Gómez, R., Poché o la representación del residuo. *Expresión Gráfica Arquitectónica*, n° 15, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, pág. 176; véase también, Middleton, Robin. The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: A Prelude to Romantic Classicism. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25. London: University of London, 1962, pág. 238.

¹⁴⁷ Montado a base de simples entablamentos sostenidos sobre hileras de columnas exentas. Cfr. Cordemoy, J. L., *Nouveau traité de toute l'architecture, ou, L'art de bastir: utile aux entrepreneurs et aux ouvriers* (Part. III, cap. II). Paris: J.-B. Coignard, 1714.

¹⁴⁸ Y ésto, al favorecer la legibilidad de los diferentes elementos que integran el edificio.

¹⁴⁹ De ahí su interés por el orden *attico*, formado por rigurosos pilares planos.

¹⁵⁰ En definitiva, cualquier forma de curvilineidad o irregularidad.

contemporáneos como sus innumerables epígonos¹⁵¹. La imagen que subyace a este discurso es la de Fréart:

“Ce qu'estant ainsi, que pourrons-nous dire de cette maniere de bastir, laquelle se portant tout au rebours de ce que la nature nous enseigne, & mesprisant cette pure simplicité avec laquelle nous voyons qu'elle produit toutes choses, laisse entierement tout ce qu'il y a de vray, de bon, & de beau dans l'Architecture?”

[¿Qué podemos nosotros decir de esa manera de construir la cual haciendo lo opuesto de lo que la naturaleza nos enseña y rechazando esa pura simplicidad con la que vemos que produce todas las cosas, deja a un lado enteramente todo lo que hay de bueno y de bello en la Arquitectura?] ¹⁵².

Como podemos ver, una y otra vez, el canon historiográfico de la época nos muestra las vacilantes aseveraciones acerca de la *noble simplicité*, la *simplicité naturelle* ou la *rude simplicité des premiers temps*. Una y otra vez, con poca o ninguna novedad se repiten y revisitan, con escasas variaciones, las mismas ideas y principios ¹⁵³.



¹⁵¹ Como ha sido ya señalado por numerosos autores el impacto transformador de sus ideas fue inmediato. Recordemos que la publicación del tratado de Cordemoy coincide cronológicamente con la aparición de las *Mémoires critiques d'Architecture* (1706) de Michel de Frémin, un tratado que plantea problemas muy similares. Este hecho pone en evidencia que el culto a la tectónica del gótico y el ansia de depuración de las formas estaban muy presentes en la época.

¹⁵² Cfr. Fréart de Chambray, R., (trad. Palladio). *Les Quatre livres de l'architecture d'André Palladio mis en François* (Livre I, cap. XX, “Des abus qui ont été introduits dans l'architecture”). París: Edme Martin, 1650, pág. 50.

¹⁵³ Sébastien Le Clerc (*Traité de Architecture*, 1714) y Abbé Cordemoy retoman la cuestión en 1714. El primero para introducir la etiqueta del *bon goût* entre los prerequisites intelectuales del arquitecto y para confirmar la dimensión arbitraria del sistema de órdenes: “Si ces Ordres de Colomnes avoient eu des beautez positives & bien connues, les Architectes auroient été obligez de convenir entr'eux de leurs regles & proportions: mais ces beautez n'étant qu'arbitraires, puisqu'elles n'ont aucunes démonstrations” [“Si estos órdenes de columnas hubiesen tenido bellezas positivas y bien conocidas, los arquitectos habrían estado obloigados a convenir entre sí sus reglas y proporciones; pero, no siendo estas bellezas sino arbitrarias, puesto que no tienen ningunas demostraciones constantes, todos los que han tratado sobre ellas nos han dado reglas diferentes según su gusto y su genio”]. Complementaria a esta adscripción es la de un Cordemoy que vincula el buen gusto a las *personnes nobles* o “gentes de bien” (*Nouveau Traité*). Cfr. Szambien, W., *Op. cit.*, pág. 102.

El paso definitivo para el asentamiento de los nuevos valores arquitectónicos proviene, sin lugar a dudas, de la recuperación del mito del templo-cabaña primigenia. La vuelta a la naturaleza simple y primitiva, la problemática de la transfiguración material (de material lúneo al lúico) ¹⁵⁴ o la clara delimitación de lo que está *in funzione* frente a lo que está *in rappresentazione*, son sólo algunos de los aspectos que están siendo estudiados en este momento¹⁵⁵. Como ya se ha señalado en numerosas ocasiones, tras la reducción del número de órdenes a tres (algo ya concretado durante el siglo XVII), la confirmación del orden dórico como “orden límite” entre lo esencial y lo representativo va a marcar un punto de inflexión decisivo para el rumbo que va a tomar la historia del pensamiento arquitectónico en esta primera mitad del siglo XVIII¹⁵⁶. La idea que subyace detrás de estos desarrollos teóricos –y que conduce nuevamente a la afirmación de la simplicidad como nuevo principio arquitectónico– es que a la concordancia de la naturaleza consigo misma¹⁵⁷ le correspondería, en rigor, la necesaria identidad de la arquitectura con esa naturaleza fontanal plena de simplicidad y belleza. La cabaña primitiva en madera, refugio primordial por ser la primera concreción de cobertura, protección y abrigo del ser humano, se pone en este momento en el centro de un debate, quizá sin paragón en la teoría de la arquitectura del siglo XVIII. A la discusión de si la arquitectura es imitativa o puramente imaginativa (Blondel contra Perrault) se suma ahora la polémica acerca de la superfluidad de ciertas formas y elementos presentes en el modelo lúico y la controversia, largamente sostenida y definitiva para el debate, acerca de la condición sustancial –la adecuación funcional o representacional– que le pertenece.

¹⁵⁴ Presente en F. Blondel (*Cours*, Lám. I) quien “mostraba un intento de reconstrucción de la cabaña primitiva en el que se ponía el énfasis sobre el último de los aspectos del relato vitruviano, es decir, el paso de la construcción en madera a la de piedra, con lo que se reafirmaba la idea de la estructura lúnea como origen directo de la arquitectura entendida no ya como construcción sino como arte”. Cfr. Calatrava, J. A., *Arquitectura y naturaleza*. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración. *Gazeta de antropología*, n.º. 8. Granada: Universidad de Granada, 1991, pág. 4.

¹⁵⁵ El papel de Lodoli es, en este contexto, fundamental. Recordemos las palabras puestas por Memmo, en boca del clérigo veneciano: “Niuna cosa (...) metter si dee in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione”. Como señalan Enia y Soccio “en este sentido, el *motto* de Lodoli invocaría una relación directa, casi de tipo matemático, entre las lógicas constructivas del edificio (la unión entre la construcción y la razón) y sus características visibles, su imagen. En un buen edificio, las lógicas que rigen el diseño deberían ser visibles; la buena arquitectura es la que no miente, sino que dice la verdad sobre los principios técnico-formales que la informan. A este respecto, se ha observado cómo Lodoli fue también probablemente el primero en pensar que la arquitectura pudiera ser juzgada por conceptos como ‘verdad’ y ‘honestidad’ “. Cfr. Enia, M., y Soccio, L. P., “Elementi dell’architettura lodoliana: una aproximación a las teorías arquitectónicas de Carlo Lodoli”, publicado en: *Temporanea. Revista de Historia de la Arquitectura*, n.º 1. Sevilla: Universidad de Sevilla, pág. 59.

¹⁵⁶ Cfr. Rodríguez Ruíz, Delfín. El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: la interpretación de Pedro José Jiménez. *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 8-9. Madrid: Mº de Cultura, 1986, pág. 23.

¹⁵⁷ Identidad pitagórica suscrita, como dijimos anteriormente, por Perrault, Fontenelle o F. Blondel, entre muchos otros.

Lo cierto es que la conclusión de los rigoristas, muy debatida y controvertida, girará en torno a la idea de que la arquitectura-en-sí, tiene un fin último y esencial, que precede a su condición como ars lítica. El edificio, por tanto, nace de la mera necesidad y es por eso que, si no hay adulteración formal, se presentará adusto, severo e inexpresivo, de ahí el rechazo a la explicación ilusionista y suasoria del lenguaje barroco. Estamos, como se puede ver, en la senda trazada por la *vague rationaliste* perraultiana, por la vía que trazan los tratados estereométricos de los siglos XVII y XVIII y por la actividad desaprobatoria del *goût baroque* que fomenta la Accademia dell'Arcadia.

Nadie lo ignora: el rigorismo clasicista es la respuesta efectiva a la desmesura alto-barroca, la contratendencia simétrica que señala el cambio actitudinal del período. En términos arquitectónicos, esto va a tener consecuencias cruciales para el desarrollo y la maduración de los nuevos valores. Mientras en la escena práctica, los diseños de los discípulos de Mansart (Oppenord, Boffrand o Meissonier) señalan el alejamiento definitivo del barroco ¹⁵⁸, a nivel teórico la voluntad de ruptura se hace patente en los escritos de Cordemoy, Frémin, Frézier o Laugier¹⁵⁹.

Desde esta perspectiva, las preocupaciones de los diferentes autores adquieren, al menos durante la primera mitad del siglo, matices muy diferentes ¹⁶⁰. De cualquier modo, lo que interesa destacar aquí es como el estatuto del discurso teórico a desarrollar en las décadas centrales del siglo XVIII y la propia atmósfera intelectual ilustrada van a tender, necesariamente, hacia lo elemental y lo prístino como perspectiva iniciática desde la que repensar la propia actividad arquitectónica. Sea como fuere, en este contexto de atención a la simplicidad no nos sorprenderá encontrar numerosas manifestaciones que coinciden en la exaltación de lo simple: Cordemoy,

¹⁵⁸ Kaufmann señala, a propósito de esto, que el sistema barroco había ya dado síntomas de agotamiento al desvelar, en manifestaciones concretas, sus contradicciones internas. Para nuestro autor, es la lucha agónica entre lo orgánicamente concatenado y la pulsión independizadora de los elementos lo que señala su declive y su fatal desenlace. Esto es evidente, según Kaufmann, en los pórticos semicirculares de Santa María della Pace de Pietro di Cortona, en la iglesia de Sant'Andrea al Quirinal de Bernini y en los vuelos y disposiciones dinámicas de las fachadas de los templos borrominianos.

Los nuevos presupuestos aparecen, según el historiador de la Escuela de Viena, en los trabajos de Oppenord, Boffrand o Meissonier. Allí cobran cuerpo: la desintegración de lo orgánicamente compuesto (en forma de tentativas de independización de las partes), la conmixti3n de lo heterogéneo, la des-simetrizaci3n y descentralizaci3n de la composici3n o la prefiguraci3n de la teorí3 del carácter. Todos ellos elementos propios de la revoluci3n compositiva que est3 pr3xima a llegar. Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.*, 1955 (ed. cast. págs. 162-163); véase también Moneo, R., Introd. a Kaufmann, E., *La arquitectura de la Ilustraci3n*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S. A., 1974, págs 4-5, 12; véase también, Montaner, J. M., El racionalismo como método de proyectaci3n: progreso y crisis. En: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pág. 150.

¹⁵⁹ En ellos encontramos, quizá por vez primera, un claro alejamiento del sistema de órdenes y una apuesta firme por la voluntad de orden. Incluso el espíritu rococó debe verse al amparo del proceso evolutivo que se est3 produciendo en ese mismo momento.

¹⁶⁰ Una profunda ambivalencia parece caracterizar al período. En efecto, es posible observar cómo conviven la pasi3n por los orígenes con la mirada subversiva de los nuevos principios, la raz3n con la afectividad sentimental, la serenidad clasicista con la despreocupaci3n rococó o la defensa de la regularidad (Boullée) con los que la rechazan (Laugier). También podemos encontrar otras orientaciones antitéticas que conviene reseñar. Piénsese que los que rebaten el modelo anal3gico-musical de Ouvrard (como Le Bond, en la edici3n aumentada y comentada del *Course* y en el *Dictionnaire d'architecture* de 1720) conviven con los que todavía lo defienden (p.e. *le grand Blondel*, Galiani, Bails o Le Camus de Mézières) y los que apoyan el mito creacional de la cabaña primigenia (Frézier o Laugier) colisionan con los que lo rechazan (por ejemplo Perrault, Lodoli y Memmo).

Frézier, Briseux y un largo etcétera de autores emprenderán en este preciso instante la tarea de promover una simplicidad que hasta ese momento no había podido desarrollarse libremente ¹⁶¹. Podríamos decir, parafraseando a Sedlmayr que la “unconscious revolution” que se fragua a lo largo del siglo toma cuerpo y se desarrolla en el momento en el que, en nombre de una nueva arquitectura, más veraz y objetiva, se hacen presentes y operativos los nuevos principios.

Es en esta dinámica de autoesclarecimiento disciplinar en donde se apoyará la teoría de la traducción en piedra de la cabaña primordial y las continuas hipótesis (de François Blondel, Cordemoy, Frézier o Laugier) acerca del origen de la arquitectura. Como nos recuerda Szambien, la legitimidad de los órdenes se verá nuevamente afectada al vislumbrarse en la codificación dórica la mejor formalización posible de aquel viejo arquetipo de madera original: “al nivel de los órdenes, esta discusión sobre la simplicidad, después de haber fijado en tres el número de los órdenes, culminará, a fin de cuentas, en una predilección por lo más simple, por el dórico griego”. Se llega, por tanto, a una solución satisfactoria y racional. El dórico pasa a ejemplificar la traslación directa de la madera a la piedra y la polémica sobre el sistema de órdenes queda subsumida en la discusión sobre la simplicidad. Como señala Rodríguez Ruiz, sólo el dórico, *le plus simple et le plus sévère des cinq ordres*, es capaz de manifestar “la sencillez primitiva de las formas directamente inspiradas en la naturaleza” ¹⁶².

Se trata, sin embargo, de una solución aparente y provisional. Una y otra vez, la interrogación teórica se volverá sobre el mito original (como en la epistemología perraultiana) hasta conseguir poner en evidencia los verdaderos principios racionales. Estamos, pues, en un momento de clara rectificación disciplinar que anticipa el inminente cambio de paradigma.

1.3.2 La emergencia de los nuevos valores



Hacia la mitad del siglo, sin embargo, la situación había comenzado a cambiar de un modo más que evidente. Es el momento en el que empiezan a

¹⁶¹ La sistematización en el *système d'ordres de la proportion moyenne* es otra aportación crucial del período. En este punto, las investigaciones de Julien-David Leroy (*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1757) son absolutamente definitivas. Tras Perrault y Frézier es Leroy el que intentará estandarizar la solución de la simple progression intentando delimitar, también, el módulo de la ansiada noble *simplicité grecque*.

¹⁶² La indagación acerca del origen del lenguaje arquitectónico (que remite a Vitruvio pero también a Vico, Diderot o Rousseau) es, por tanto, lo que se revisita críticamente, en este momento. Cfr. Rodríguez Ruiz, D., *Op. cit.*, pág. 24.

generalizarse las nuevas ideas y se comienza a configurar, en términos de expresividad emocional, simplicidad y eficiencia –espacial o constructiva–, lo que será la nueva ideología arquitectónica. Aunque no hay todavía una solución definitiva que permita que se cancelen los viejos principios, algo que está a punto de producirse gracias, en parte, a Laugier, sí estamos a punto de encarar ese camino. En un espacio muy corto de tiempo, que podemos situar en las décadas centrales del siglo, la arquitectura comienza a experimentar cambios sustanciales debido a una serie encadenada de hechos, razonamientos y actuaciones. El análisis crítico de este proceso se puede efectuar de manera sistemática teniendo en cuenta los comentarios y observaciones de los grandes autores del período. Los textos y epígrafes citados abarcan una gran variedad de temas, no obstante, sólo mencionaremos aquellos elementos teóricos que estimamos complementarios con un pensamiento de carácter enantiológico.

1.3.2.1 El género *rococo*

En primer lugar, conviene señalar, aunque pueda parecer obvio, el papel que juega el llamado *classicisme rococo* en el hundimiento del lenguaje clasico-arquitectónico de la época. La discusión se desarrolla, al menos en su inicio, en el interior de un marco de referencia territorial específicamente francés.

El *genre rococo* replantea, en efecto, el *ars componendi* propio de la tradición clásica grecolatina. Se registra, pues, momentáneamente, el abandono de una serie de principios como la simetrización compositiva, el ideal de integridad formal, la centralización, la gradación o la proporcionalidad que se habían mostrado hasta ahora como irrecusables y necesarios. El rococó buscará, así, *contrebalancer le impression d'uniformité et monotonie suscitée par une architecture excessivement régulier et symétrique*. Se concede, en efecto, prioridad explícita a todas aquellas instancias que van a permitir minimizar *le risque de forte monotonie et d'uniformité des bâtiments et constructions* ¹⁶³. Encontramos esta conciencia en las *écuries et fontaines* de Pierre Contant d'Ivry (donde parece que se haya pretendido reivindicar un pintoresquismo alejado de lo clásico), en la



¹⁶³ El *dictum* de Mme de Maintenon (“l faut périr en symétrie”) está relacionado de manera íntima con el rechazo que recibe ahora la simetría.

25. *Projet de porte d'écurie pour le château de Bizy, gravure* (Euvre d'architecture de Contant d'Ivry, Paris, Huquier, 1769, pl. 50). D'IVRY, Pierre Contant (ca. 1769).

26. *Façade du 2e projet du Palais de la Malgrange* (Pl. XX del Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art : et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays étrangers. De architectura liber, in quo continentur generalia hujus artis principalis), 1745. París: Chez Guillaume Cavelier père, rue Saint Jacques, au lys d'or). BOFFRAND, Germain (h. 1711-17).

27. *Façade du Palais de Wurtzbourg du côté de la cour* (Pl. LVII del Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art : et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays étrangers. De architectura liber, in quo continentur generalia hujus artis principalis), 1745. París: Chez Guillaume Cavelier père, rue Saint Jacques, au lys d'or). BOFFRAND, Germain (h. 1656-1735).

28. *Façade du Palais de Wurtzbourg du côté du Jardin* (Pl. LVIII del Livre d'architecture), 1745. París: Chez Guillaume Cavelier père, rue Saint Jacques, au lys d'or). BOFFRAND, Germain (h. 1656-1735).

suite de estudios decorativos de Oppenord (en la que el autor ensaya la desarticulación o desintegración de elementos), en las contraposiciones y coalecencias ornamentales de Meissonnier (p.e. en las *combinaisons d'ornements et motifs architecturaux* de la Ouvre) o en las cruciales prefiguraciones proyectuales y compositivas de Germain Boffrand, el segundo profesor de Boullée [Figs. 25-28].

Es difícil ponderar adecuadamente la importancia de la obra proyectada por Boffrand. Es obvio que en la arquitectura de este discípulo de Hardouin Mansart todavía se puede entrever cierta tendencia a conservar *l'enchaînement ou l'interconnexion des éléments architecturaux*. Sin embargo, sería injusto negar el imprescindible papel que juegan algunos diseños como el de la fachada del palais de Würzburger (h. 1744) o el del Château de la Malgrange. Particularmente significativo es el papel del segundo proyecto (1712) del palacio lorenés hasta el punto de que llega a insinuar *l'déclenchement de l'ancienne unité articulatoire* ¹⁶⁴.

1.3.2.2

La impronta dejada por la arqueología piranesiana

Otro signo distintivo de avance de la disciplina arquitectónica es, como se sabe, la presencia casi totalmente hegemónica del gusto prerromántico de Giambattista Piranesi en el debate cultural ilustrado¹⁶⁵. Después de una intensa formación como arquitecto en el Mogliano Véneto, Piranesi liga estrechamente su actividad profesional a un trabajo de exploración arqueológica en Roma que propicia nuevos levantamientos métricos y, con ello, nuevas posibilidades estético-epistemológicas. En efecto, en los mismos años que se exploran y excavan *les ruines de Paestum* (F. Gazzola, 1745-50) se investiga, como contrapunto, las ruinas del imperio romano a manos de Piranesi (h. 1747-56). Es bien conocida, la polémica contra lo griego iniciada por el veneciano en este preciso instante ¹⁶⁶. A este respecto, conviene



¹⁶⁴ La importancia de la disolución de la vieja unidad articuladora es crucial. Lo que se desata aquí no son las partes de unos ornamentos u objetos decorativos independientes sino todo un *desassemblage d'éléments architecturaux*. Se registra, pues, momentáneamente el abandono de una posición que atribuye una autoridad estética a lo simétrico.

¹⁶⁵ La tensión entre nuevos y viejos principios, entre clasicismo y rigorismo, entre ideales griegos y romanos, entre la *sofrosyne* (francesa) y la *hybris* (italiana) se va a reflejar, nuevamente, en torno a la figura de G. B. Piranesi. La tensión entre la afirmación de la arquitectura itálica (etrusco-romana) y la griega (defendida por Winckelmann, Mariette, Ramsay o Leroy, entre otros) aflora con inusitada fuerza en la obra gráfico-teórica del veneciano.

¹⁶⁶ No hay unanimidad, durante el siglo XVIII, acerca del valor real de los descubrimientos de Paestum. Como señala Mora Rodríguez, tras un acercamiento inicial que busca validar los valores vitruvianos, se inicia la polémica sobre los restos. A un lado están los detractores (Piranesi, la *Academie* o *l'Ecole Française d'Histoire et d'Archéologie* de Rome), al otro, los defensores (como J. J. Winckelmann o J. Flaxmann). El examen *delle rovine romane* llevará al veneciano a afirmar la superioridad relativa de la cultura etrusco-romana sobre la griega. El veneciano se vale de numerosas obras para afirmar ésta supuesta autonomía y superioridad.

señalar, ante todo, que la línea de continuidad de este desarrollo teórico viene marcada predominantemente por una serie de criterios metodológicos y compositivos relacionados con una particular visión, incipientemente ecléctica y fragmentaria, de la historia de la arquitectura. Se puede afirmar, esquematizando, que la ideología estética propugnada por Piranesi se basa, al menos, en los siguientes elementos:

–*Exaltación dimensional*. Resulta interesante anotar que *nel titanismo e la magnificenza* de las arquitecturas piranesianas se manifiesta una larvada, pero viva, presencia de “lo Sublime” ¹⁶⁷.

–*Apedazamiento compositivo*. Aunque sea en términos estrictamente purovisualistas o sintácticos, la poética de las ruinas propala en muchos aspectos una temprana, y en muchos sentidos anticipadora, desintegración del sintagma clásico-arquitectónico¹⁶⁸. Este aspecto es, como veremos a continuación, de importancia primaria. De él se desprende una forma de hacer arquitectura inspirada en elementos nuevos y diferentes ¹⁶⁹.

–*Gusto por la conmixión formal*. El agotamiento y la puesta en cuestión del sistema de órdenes va a la par del aprecio por las combinaciones heteróclitas e insólitas ¹⁷⁰. La consecución de este equilibrio tensionado va ser crucial en la concreción del composicionalismo moderno.

1.3.2.3 La apertura definitiva hacia el Néoclassicisme Académique

Para muchos autores, la controversia greco-romana Mariette-Piranesi se cierra con la aparición de varios documentos y edificios que anuncian, aún con sus contradicciones y flaquezas, el enfoque disciplinar del neoclasicismo

En sus colecciones de grabados (*Antichità Romane* [1756], el *Della magnificenza ed architettura de' Romani* [1761], *Le rovine del castello dell'Acqua Giulia* [1761], o la *Descrizione e disegno dell'emissario del Lago Albano* [1762]) están muy presentes las grandes obras hidráulicas romanas que le servirán para justificar la superioridad romana sobre lo griego. Naturalmente, el alcance de dicha polémica excede de nuestro ámbito de trabajo. Un análisis más detallado de estas cuestiones puede verse en Calatrava, J., “G. B. Piranesi, arquitectura y arqueología”, Catálogo de la exposición Giovanni Battista Piranesi. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1991; véase también, Mora Rodríguez. La arqueología clásica en España en el siglo XVIII. Dr. Javier Arce Martínez (dir. tes.). Tesis Doctoral inédita, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pág. 118.

¹⁶⁷ Resulta interesante apuntar, aunque sea en una nota marginal, que también a través de este relato, no genuinamente inglés, se llega a lo Sublime. Señalar, por último, que para Piranesi el titanismo de las arquitecturas romanas sería la “respuesta grandiosa a las necesidades concretas de su pueblo” Cfr. Calatrava, J., *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*. Granada: Universidad de Granada, 1999, pág. 68.

¹⁶⁸ Lo que conlleva la disolución de la unidad y la independencia de las partes.

¹⁶⁹ Uno de los grandes méritos de Piranesi es, sin lugar a dudas, su rechazo a las reconstrucciones ideales, hipotéticas o imaginarias (*anaparástasis*).

¹⁷⁰ La imaginación combinatoria de Piranesi aparece ya en su primera obra (*Prima parte di Architettura*, 1743). Las planchas de las *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca* (Roma, 1769) muestran la ampliación de un repertorio iconográfico compuesto por toda suerte de elementos, objetos, ornamentos y forma.

académico ¹⁷¹. Tras la construcción del Teseo temple (1758) de James *Athenian* Stuart y la iglesia de Sainte Geneviève (1756-1790) de J.C. Soufflot ¹⁷² aparecen, sin solución de continuidad, las obras señeras de Winckelmann y Lessing lo que parece señalar la superioridad del ethos griego y el asentamiento definitivo del ideal de la “noble simplicidad y serena grandeza” (*edle Einfalt und stillen Größe*) ¹⁷³.

El carácter inaugurante de los *Gedanken* avanza, como es sabido, la recuperación de la *sofrosyne* griega –como feliz equilibrio entre el cuerpo y el alma, la forma y el contenido– y la unificación, sin contradicción teórica o emocional, de la gracia con lo sublime ¹⁷⁴. Sin duda, el cambio es crucial. Al devolver la superioridad estética a los griegos y someter la apetitividad sensible a la templanza –vista como aquel ideal helénico de vida modelador de la creación artística– se produce un cambio radical en el propio carácter de la obra de arte ¹⁷⁵. De ahí las objeciones a los episodios extáticos de Rafael, a las convulsas y sobresaltadas configuraciones de Miguel Ángel, a la significativa afección barroca o al plenismo decorativo del *classicisme souriant* de Robert de Cotte o Germain Boffrand ¹⁷⁶.

Lo característico de las *Gedanken* va a ser, pues, la defensa de la pureza e idealidad de la clasicidad griega y la postura, imitativa (en términos artísticos) y emancipatoria (en términos culturales) que de allí sale ¹⁷⁷. El arte

¹⁷¹ No hay unanimidad en considerar realmente una triple manifestación neoclásica (académica, romántica y revolucionaria). Sin embargo, sí es cierto, que la modernidad ilustrada es multiforme y variada y que se articula por diferentes principios y matices. Si bien hay cierto acuerdo en vincular el ethos piranesiano, y su interés por el apedazamiento compositivo, con el germen de lo que será el Neoclasicismo Romántico, no sucede lo mismo con el Académico; los historiadores dudan entre atribuir el papel de documento prefigurador del movimiento a los *Gedanken* de Winckelmann (1755) o al *Laocoonte* de Lessing (1766). Cfr. Fernández, C. A., *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008, pág. 106, n.7.

¹⁷² Con el Teseo Temple de Hagley Park (Herefordshire) se inicia el Doric-revival en Inglaterra.

En cuanto al más tarde nombrado Panteón de la Revolución, en él se produce la síntesis de dos de los más importantes revivalismos del período (si exceptuamos el egipcio). En palabras de Soufflot, allí se reúnen “a classical Greek geometry with the structural lightness of a Gothic cathedral”, lema de toda una tradición arquitectónica, a a partir de este mismo momento.

El Greek-revival se hará fuerte en la segunda mitad del siglo. Tras Stuart y Soufflot aparecen, en Inglaterra, las concreciones de los Adam, de Soane, Nash y Hope.

Como es sabido, tras Paestum, el descubrimiento de los frontones del Partenón ateniense (med. XVIII y ppios. del XIX) señala otra importante referencia para el desarrollo de la corriente neogriega. Las monarquías prusiana y alemana –influenciadas por un Winckelmann que hace de Grecia un modelo para la cultura alemana– prosiguen este itinerario neoclásico contribuyendo a la reconstrucción del monumento. Nuevamente la ideología política se mezcla con la estética dando lugar a un arte oficial. Leo von Klenze (Glyptothek, Pinakothek, Odeon) en el ámbito muniqués y Langhans (Brandenburger Tor) y Schinkel (Schauspielhaus, Altes Museum, Bauakademie) en el berlinés, acusarán este importante descubrimiento.

El gusto neohelénico que, como vemos, tiene un origen arquitectónico, se extenderá también a lo pictórico (Füssli, Carstens, Flaxman) y a lo escultórico (Thordwaldsen).

¹⁷³ Las obras de Winckelmann son, como dijimos con anterioridad, los *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) y la *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). El texto de Lessing es el celebrado *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). La contribución específicamente disciplinar de estos autores supera, en todo momento, los límites impuestos por este trabajo.

¹⁷⁴ Mientras la sublimidad de Winckelmann es la de la *edle Einfalt und stillen Größe*, la de Burke, contemporáneo de aquél, es la de aquellas instancias que despiertan en nosotros las ideas de dolor y peligro.

Por otro lado, la gracia de nuestro autor ya no es la gracia cortesana o rococó de Castiglione o Vasari, sino la gracia racional del quattrocento albertiano. Cfr. Fernández, C. A., *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, págs. 116-117, n. 35-36.

¹⁷⁵ La reconfiguración conceptual, realizada desde dentro del sistema clásico, abre el camino a que se puedan aprehender las formas estéticas del pasado y del presente de un modo nuevo y diferente.

¹⁷⁶ Frente a la realidad prosaica, material y contingente que afronta la *culture du plaisir* rococó aparece la estética de la idealidad winckelmanniana que profundiza en la imitación de los antiguos y que convierte a la obra de arte en un documento histórico irreplicable.

¹⁷⁷ Gracias Winckelmann, Grecia y Alemania se funden. Esta postura permite que se asienten, de forma definitiva, las bases fundacionales del clasicismo alemán. Este elemento es crucial para nuestros intereses especulativos.

griego posee unos valores estéticos singularmente reveladores y privilegiados que hacen que se convierta en un modelo ineludible de grandeza y excelsitud¹⁷⁸. Esto es lo que prueba Winckelmann cuando estudia los modos de representación pictórico y escultórico de los artistas griegos más antiguos. El historicismo artístico winckelmanniano no tiene dudas a este respecto y de ahí la insistencia, permanente y reiterada, en la mismas ideas: la oposición entre un *ethos* originario y unificado y nuestra realidad escindida; la equilibrada conjunción entre alma y cuerpo, espíritu y materia; la imperfectibilidad del contorno griego; el mayor equilibrio y unidad en la totalidad de la estructura, la exaltación de la sencillez y la severidad y, como mencionamos anteriormente, el control del exceso emocional y los *pathos* extremos.

Para nuestro autor, el *ethos* rector del *Laocoonte* se hace eco claramente de todas estas ideas. En su clasicismo sereno se hallan condensadas, por tanto, las más altas cualidades del arte griego antiguo. Así, y por lo que afecta a nuestro tema, es imprescindible que recordemos brevemente la idea fundamental que utiliza Winckelmann en su análisis del grupo escultórico de Agesandro: la idea de que lo interior se revela en el rostro y de que la concatenación de la medida gestual –su discutida *ataraxia*– y la sobreexcitación corporal manifiestan, del mejor modo posible, el mecanismo estético del equilibrio e integración de contrarios. El encomio del equilibrio alcanza en esta obra el nivel más alto posible. No es, por tanto, en las manifestaciones modernas clasicistas –renacentistas, barrocas o rococó– donde debemos encontrar las referencias estéticas más adecuadas.

Frente al contraste y al desbordamiento pasional que muestran las representaciones de sus contemporáneos Winckelmann antepone la medida, la contemplación de los límites, el quietismo premeditado y la atenuación gestual¹⁷⁹. Esta voluntad de apaciguamiento formal impregna toda su doctrina estética. Así se expresa en otra de sus obras cimeras, la *Kunstgeschichte* de 1764:



¹⁷⁸ La familiaridad con lo bello –provocada por su cotidiana presencia– así como una serie combinada de condiciones propicias o favorecedoras como los factores geográficos y climáticos o el “ambiente de libertad con el que se beneficiaba su educación”, habrían favorecido la aparición de la idealidad griega. Estas ideas, que aparecen por vez primera en los *Gedanken* se convertirán en recurrentes durante toda su vida.

¹⁷⁹ Como señala Martínez Montalbán, en Winckelmann representante teórico del Neoclasicismo académico el contraste clásico se mantiene y por eso mismo el arte se encuentra, todavía, sometido a los ideales clasicistas de armonía, unidad y pluralidad. Las referencias, expresiones y formulaciones winckelmannianas (“sencillez en la grandeza”, “noble libertad y suave armonía del todo”) plasman todavía el espíritu de equilibrio clásico, armonía y quietud característico de los antiguos: “Que sean dos las virtudes a destacar no es ninguna casualidad, pues Winckelmann veía el arte griego como la reconciliación de la naturaleza y el hombre (...). No hay un elemento que anule los antagonismos, pues sólo ellos mantienen el equilibrio. La dialéctica no tiene cabida en este esquema, pues no hay movimiento, sino sólo armonía y quietud. (...)”. Cfr. Martínez Montalbán, Miguel Ángel. *El camino romántico a la objetividad estética*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1992, pág. 23.

*“Of Contrast, as it is termed by modern artists, I shall say nothing. Every one will acknowledge that it was as well known to the masters of antiquity as to those of the present day; not less familiar to them than Anthithesis –which is Contrast in art– was to the poets and orators of Greece. Contrast, therefore, like anthithesis in writing, ought to be easy and unaffected, and not to be regarded as an important or elevated point of knowledge in one art more than in the other; thought modern artist value it as a substitute for every excellence, and an excuse for every fault. On this principle Chambray justifies Raphael for having, in his design of the Massacre of the Innocents, engraved by Marco Antonio, made his femal figures stout, and the murderers lean. He says that it was done for the purpose of contrats, that the murderers might thereby be rendered still more horrible”*¹⁸⁰.

[No quiero hablar de esta otra estratagema que nuestros artistas llaman contraste; nadie ignora sin duda que los antiguos maestros poseían también perfectamente el artificio de los contrastes, que sus poetas y oradores conocían la figura de la antítesis, que es para estos últimos lo que el contraste es para los primeros. De ello se desprende que el contraste, lo mismo que la antítesis, debe ser natural y nacer espontáneamente del tema mismo, y que tal ardid no puede ser considerado como un gran esfuerzo genial, como suele ocurrir con los artistas modernos, entre los cuales el contraste sustituye a todo y les sirve para excusarlo todo. Así, por ejemplo, apoyándose en esta teoría de los contrastes, Chambray (Idea de la Pintura) sale a escena para justificar a Rafael, por uno de sus dibujos grabado por Marco Antonio que representa La degollación de los inocentes, en el cual las figuras femeninas están sobrecargadas de carne y las de los asesinos descarnadas. Según este escritor, el artista lo ha hecho así por contraste, para hacer a los verdugos más espantosos]¹⁸¹.

Este mensaje de moderación, desafectación y *mediocridad* –que se resume en su crítica al *parentyrus*–¹⁸² es el que servirá para asentar las bases fundacionales del neoclasicismo europeo, en general y del clasicismo alemán, en particular¹⁸³. Miguel Ángel, Borromini, La Fage, Algardi, Morto, todos ellos son coherederos de una tradición plurisecular, a los ojos de Winckelmann, nunca superada. Para nuestro autor, sólo algunos artistas excepcionales, y sólo en algunas etapas de su producción o en algunas obras concretas, van a ser capaces de alcanzar o igualar la grandeza sublime y serena del arte griego antiguo. A este elemento, quizá el más general de los principios de Winckelmann hay que sumar, el que sin lugar a dudas mejor caracteriza la esencia expresiva del estilo clásico: el de la suave delineación de los contornos: ese perfil peculiar, libre, desenvuelto y oscilante, que permite a la estatuaria griega alcanzar el estatus de lo natural, lo bello y lo verdadero.

El prestigio de lo helénico, se retoma nuevamente en este punto. Winckelmann estima que hay una superioridad griega evidente respecto de las demás representaciones escultóricas de su tiempo basada, en este caso, en el mejor modelado formal, textural y tonal de los cuerpos representados.



¹⁸⁰ Algunos han querido traducir “contrast” como “contraposto” algo, a nuestro modo de ver, totalmente inadecuado. Cfr. Winckelmann. *History of Ancient Art among the Greeks*, 1764 (Part II. Cap. IV, “Proportion, composition”, §16, “Of Composition”). London: George Woodfall and Son, (trad. al ingl. de G. Henry Lodge), 1850, págs. 195–196.

¹⁸¹ Para la traducción se ha optado por la traducción de Tamayo Benito. Cfr. Winckelmann, J. J. *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Cap. VII, “Los contrastes”, 147) Dresde, 1764 (trad. cast. de Manuel Tamayo Benito. *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones. Col. Aguilar Mayor, 1989, pág. 230).

¹⁸² Estilo furioso y desmesurado de los griegos (p.e. de los Bacantes).

¹⁸³ Estamos pensando, claramente, en el arte pictórico de A. J. Carstens, de los primos Tischbein (Leipziger–Tischbein y Goethe–Tischbein) o incluso, por su cercanía conceptual, de los escritos estéticos de Frans Hemsterhuis.

Tanto las *Gedanken* como la *Kunstgeschichte* (1764) introducen esta importante idea. Winckelmann realiza en ellas una defensa apasionada de la perfecta tensionalidad de la piel, de la esbelta atenuación de los contornos y de la precisa transitividad de sus dintornos ¹⁸⁴. Winckelmann, se deja perder en la temblorosa fluidez de las superficies corpóreas del Hercules Farnesianus, del Apolo pitio y del propio Laocoonte. La delicada articulación de los carnosos planos y contraplanos, la armónica inflexión de los abultamientos, las cavidades y las protuberancias representan, para nuestro autor, la más alta belleza. La “fluida transición de una forma a otra”, es decir, la armonización carnal, remite –de acuerdo con la omnipresente metáfora marina– a la tranquila sucesividad del oleaje en calma. Estamos, como podemos notar, ante el ferviente intento de dar legitimidad estética a la desenvuelta poética del contorno de los antiguos griegos. La importancia dada a esta modelización, llena de delicadas insinuaciones, es total y absoluta. De ahí su comparación con la unidad de la superficie del mar – trasunto de la *schwebender Schönheit* inmediatamente posterior– o con la propia arquitectura de la lengua griega ¹⁸⁵:

“Der Vorzug der griechischen vor allen bekannten Sprachen ist unstreitig: ich rede hier nicht von dem Reichtume, sondern von dem Wohlklange derselben. Alle nordische Sprachen sind mit Konsonanten überladen, welches ihnen oftmals ein unfreundliches Wesen gibt. In der griechischen Sprache hingegen sind die Vokalen mit

¹⁸⁴ No hay, como en la *catena rerum*, el período ciceroniano o el sintagma vitruviano, saltos, brusquedades o discontinuidades sino suaves y delicadas transiciones, ligerísimas elevaciones y depresiones: “En la mayor parte de las figuras de los maestros modernos se ven, en las partes comprimidas del cuerpo, pequeños pliegues quizá demasiado señalados; por el contrario, allí donde estos mismos pliegues se forman en partes igualmente comprimidas de las figuras griegas, una suave ondulación los hace surgir unos de otros, como olas, de tal modo que parecen constituir un todo y no ejercer en conjunto sino una noble presión. La piel que nos muestran estas obras maestras no se halla tensa, sino suavemente extendida sobre una carne sana que la colma sin ampulosidad, que acompaña a los músculos y a ellos se une en sus flexiones. Jamás la piel dibuja, como en nuestros cuerpos, pequeños pliegues aislados y separados de la carne.

Asimismo, se distinguen las obras modernas de las de los griegos por una multitud de pequeñas impresiones, de pequeños hoyuelos ciertamente demasiado numerosos y demasiado evidentes, los cuales, cuando se descubren en las obras de los Antiguos, están delicadamente insinuados, con sabia economía, conforme a la medida de la más perfecta y plena naturaleza de los griegos, y a menudo sólo pueden ser apreciados por una sensibilidad instruida. Todo esto, en cualquier caso, hace muy verosímil la suposición de que en la formación de los bellos cuerpos griegos, tanto como en las obras de los maestros, se dio una mayor unidad en la totalidad de la estructura, una más noble conjunción de las partes, una más rica plenitud, sin las tensiones de la escualidez ni esas depresiones tan hundidas de nuestros cuerpos”. Winckelmann recupera para la descripción corporal la metáfora marina que había utilizado en la escena del *Laocoonte*. Cfr. Winckelmann. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden, 1755 (trad. cast. de Vicente Jarque. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, pág. 27).

Veamos otro célebre fragmento: “La tensión de estos músculos se llevó en Laocoonte a una posibilidad que rebasa la verosimilitud, y semejan montículos que penetrasen unos en otros con el fin de expresar el esfuerzo supremo en medio del dolor y la resistencia. En el tronco de Hércules divinizado se dio a músculos una forma y una belleza ideales, pero éstos son como el ondear del mar en calma, destacados con fluidez y en un estado de equilibrio suavemente oscilante. En el Apolo, imagen de la divinidad más bella, estos músculos son tenues y, como el vidrio fundido y soplado, de ondas apenas visibles, y hablan más al sentimiento que a la vista”. Cfr. Winckelmann, J. J. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresde, 1764 (trad. cast. de Joaquín Chamorro Mielke. *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2011, pág. 84).

¹⁸⁵ Estamos, como podemos comprobar, en el marco ideológico de la belleza flotante de Herder y de sus epígonos románticos: “Podría mostrar que, en sus modelos, los griegos se mantuvieron fieles al origen del arte en la medida en que debían hacerlo, y que el método de modelar que empleó Miguel Ángel y que tanto celebró Winckelmann, no es sino aquel del que hablamos. A saber: ‘que el agua que fluye sigilosa y murmura en cada forma y flexión deviene al ojo del escultor el más sutil dedo’ [pasaje extraído de las *Gedanken* de Winckelmann], que a través de su reflejo, por así decir, en numerosas vueltas, gana mucho en flotante encanto y atractivo. Yo podría decir que la tan natural multiformidad de las imágenes griegas, donde cada músculo flota, donde nada deviene tabla bidimensional y ningún lado del rostro, ni la cuarta parte de ningún lado, es igual que otro y, en consecuencia, tampoco es nunca sustituible o representable de manera adecuada por grabados, dibujos o pinturas. Nos atrae rasgo a rasgo y, casi involuntariamente, nos invita a palpar cada suave repliegue y cada delicada forma. Todo lo cual, si mi proposición es verdadera, puede confirmarlo y lo confirmará cualquiera por sí mismo”. Cfr. Herder. J. G. *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, 1778 (trad. cast. de Vicente Jarque. *Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*. Valencia: Universidad de Valencia, Col. Estética & crítica, 2006, págs. 127–128).

jenen dergestalt abgewechselt, dass ein jeder Konsonant seinen Vokalen hat, der ihn begleitet: zwei Vokalen aber stehen nicht leicht bei einem Konsonant, dass nicht sogleich durch die Zusammenziehung zwei in einem sollten gezogen werden. Das Sanfte der Sprache leidet nicht, dass sich eine Silbe mit den drei rauhen Buchstaben (...) und die Verwechselung der Buchstaben, die mit einerlei Werkzeug der Rede gebildet werden, hatte füglich statt, wenn dadurch der Härte des Lauts konnte abgeholfen werden. Einige uns scheinbar harte Worte können keinen Einwurf machen, da wir die wahre Aussprache der griechischen sowenig als der römischen Sprache wissen. Dieses alles gab der Sprache einen sanften Fluss, machte den Klang der Worte mannigfaltig, und erleichterte zu gleicher Zeit die unnachahmliche Zusammensetzung derselben”.

[La superioridad del griego sobre todos los lenguajes conocidos es indiscutible. No me refiero aquí a su riqueza, sino a su armonía. Todos los lenguajes nórdicos están sobrecargados de consonantes, lo cual les da a menudo un carácter inamistoso. En la lengua griega, por el contrario, las vocales se alternan con aquéllas de tal forma que cada consonante tiene una vocal que la acompaña; pero no es fácil que dos vocales se encuentren junto a una consonante sin que al punto hayan de ser contraídas en una sola. La suavidad del lenguaje no se resiente de que una sílaba termine en tres ásperas letras (...) y la confusión de letras producida por un mismo órgano del habla no tenía su oportuno lugar sino cuando con ello podía ser remediada la dureza del sonido. Ciertas palabras de apariencia dura para nosotros no puedden constituir una objeción, puesto que conocemos tan poco de los griegos como la de la lengua de los romanos. Todo esto daba al lenguaje un dulce fluir, hacía variados los sonidos de las palabras y facilitaba, al mismo tiempo, su inimitable composición] ¹⁸⁶.

Veremos a continuación como esta modelización de la forma está presente, también, en el pensamiento arquitectónico. El movimiento de los diferentes elementos que integran el sintagma clásico se conforman según una precisa y equilibrada *modenatura* ¹⁸⁷. La encontramos en el pensamiento ecléctico de Francesco Milizia, uno de los más importantes teóricos racionalistas de la Ilustración:

“Dacchè ad un architetto si è indicato il destino preciso di una qualche fabbrica rimarchevole, spetta a lui il crearla nel miglior modo possibile. Il suo buon giudizio gli farà distinguere quello che in ciascun caso conviene ai tempi, alle circostanze, alle persone, alla eleganza, alla magnificenza, alla maestà, e sempre relativamente alle adiacenze, ed agli accessori, superando tutti gli ostacoli con felici intenzioni secondo la natura de siti, e variando sempre, e traendosi d'impaccio dove bisogni diversi si trovano in opposizione. (...)”

Niuna parte benchè minima, ha mai da discrepare dal suo scopo, niuna ha da predominare in pregiudizio di un'altra, niente mai di eccesso, nè di difetto. Allora l'edificio manifesterà l' intelligenza dell' artista: allora sarà bello dal dettaglio al tutto, e tanto più bello, se nel tutto e nelle parti mostrerà prontamente e con distinzione un accordo facile, e un legame, che fissi gradevolmente lo sguardo, ed ecciti diversi generi di sentimenti, ammirazione, rispetto, gioia, sorpresa”.



¹⁸⁶ Cfr. Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (parte 3 “Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken”). Dresden-Leipzig: im Verlag der Waltherischen Handlung, 1756, pág. 107 (trad. cast. de Vicente Jarque. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, págs. 109-110).

¹⁸⁷ Esta defensa de la fluidez rítmica, apacible y expresiva (heredera de la belleza elocutiva griega) y de la suave transitividad formal se traslada, como decimos, también a la arquitectura: “En arquitectura estes principios deveriam ser apreghendidos indiretamente, como se o edificio fosse fruído como um quadro: pelo movimento das massas, pelas curvas e contracurvas, pela diversidade e complexidade da dinâmica modenatura, pelos planos reentrantes e salientes, pelo rico e contrastante jogo de luz e sombra, pela projeção ao infinito de suas formas com todas estas soluções plásticas, a apreciação da arquitetura deveria perseguir a exposição de uma imagem que parecesse virtualmente diluir-se na atmosfera Cfr. Emery, M. R., O “olhar” na escultura: história, técnica e preservação. *Seminário Internacional: Formas, Imagens, Sons: O universo Cultural da História da Arte*. Belo Horizonte: Clío Gestão Cultural e Editora, 2014. v. 1., pág. 190.

[Desde que se encarga á un arquitecto la construcción de una fábrica notable, y queda enterado de su preciso destino, le pertenece crearla, meditarla, y trazarla del mejor modo posible. Su buen juicio le hará conocer lo conveniente en cada caso á los tiempos, a las circunstancias, á las personas, á la elegancia, á la magnificencia, á la magestad... teniendo en consideración los accesorios y otros objetos adyacentes, superando todos los obstáculos con feliz invención, según la naturaleza de los sitios, manifestándose fecundo y variado, y desembarazándose de los tropiezos que encuentre en oposición (...)]

Ninguna parte, por mínima que sea, debe discrepar de su objeto, ninguna debe predominar ni brillar en perjuicio de otra, y ninguna debe faltar ni sobrar. Entonces el edificio manifestará la inteligencia del artista: será bello en general y en cada una de sus partes, y mucho más bello si presentase prontamente, y con distinción en ellas y en el todo, un acorde fácil, y en enlace que llame y fije agradablemente la vista, y excite sentimientos de admiración, de respeto, de alegría y de sorpresa] ¹⁸⁸.

A la modernidad de algunos principios (por ejemplo, su rechazo al *veleno de la autoridad*) contraponen Milizia el tradicionalismo de algunos planteamientos. La *ponderazione, l'accordo armonioso, l'equilibrio delle figure, di forze*, etc. se erigen, en el arte miliziano, como *leggi generali* de inobjetable cumplimiento ¹⁸⁹. Si aparece el contraste en una composición, este aparecerá sin afectación para que el conjunto resulte armónico y bien dispuesto: “La natura è varia senza affettazione”. La naturalidad del principio hace que para Milizia el sintagma clásico quede regido por la *mesurazione* del todo:

“A misura che spariscono gli errori, le fabbriche compariscono belle; perchè anche la bellezza architettonica consiste nella perfezione, cioè nella privazione d'ogni eccesso e d' ogni difetto relativamente al destino particolare di ciascun edificio, il quale ha sempre da esprimere chiaramente il suo fine”.

[Las fábricas parecen ser bellas quando se presentan con menos errores, porque la belleza arquitectónica consiste en la perfección, esto es, en la privación de todo exceso y de toda falta, refiriéndose al destino de cada edificio, que debe siempre manifestar con claridad (...)] ¹⁹⁰.

Otro ejemplo, perteneciente a otra obra, confirma la idea:

“*Combinationi delle Modanature co' membri essenziali.*”

La unione de' membri essenziali colle modanature si chiama Profilo. Dalla scelta, dalla disposizione, e dalle proporzioni delle modanature dipende l' Arte di ben profilare. In quest'Arte principalmente consiste il gusto dell'Architetto”.



[Integración entre molduras y elementos esenciales.

¹⁸⁸ Cfr. Milizia, F., *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*. Venezia: Della tipografia di Alvisopoli, 1823, págs. 117-118 (trad. cast. de Juan Agustín Cean-Bermúdez. *Arte de ver en las bellas artes del diseño según los principios de Sulzer y Mengs*. Madrid: Imprenta Real, 1827, págs. 97-98).

¹⁸⁹ Por contra, el jardín y la ciudad, aparecen regidos por el contraste y la variedad. Véase al respecto la voz “Città” o “Giardino” en el diccionario del brindisino. Cfr. Milizia, F., *Dizionario delle belle arti del disegno. Estratti in gran parte dalla Enciclopedia Metodica da Francesco Milizia* (tomo I). Bassano: Remondini Editore, 1797 (seconda edizione), págs. 200, 282.

¹⁹⁰ Cfr. Milizia, Francesco, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno, secondo i principii di Sulzer e di Mengs*. Venezia: Stamperia di Pietro Batta Pasquali, 1792. pág. 139. (trad. cast. de: Juan Agustín Cean-Bermúdez. *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y Mengs* (Tercera parte. “Arquitectura”). Madrid: Imprenta Real, 1827, págs. 89-96).

A la unión entre elementos esenciales y molduras se le llama Perfil. Allí está el Arte de delinear, perfilar bien: en elegir, colocar, establecer las proporciones de las molduras. Es en este Arte donde reside el gusto del Arquitecto] ¹⁹¹.

Los ejemplos que siguen son ejemplificativos del rechazo explícito que manifestó Milizia frente a la *bizzarria* arquitectónica:

“Bizzarria è preceduta dal capriccio, è sostenuta dalla moda, e finisce in delirio. (...) Il capriccio fa de’ giuochi puerili, che posson nondimeno divenir nocivi. Ma la bizzarria fa un sistema distruttore dell’ordine e delle forme dettate dalla natura, e costitutive dell’arte. I più grandi nomini, i più bei secoli dell’arte, hanno dato in qualche capriccio, ma non in bizzarria. La bizzarria è de’ tempi più corrotti, e delle teste le più guaste, ed è un morbo contagioso.”

[La extravagancia viene como consecuencia del capricho. Se alimenta de las modas, y termina en delirio. (...) El capricho juega bromas infantiles, que puedes ser dañinas. Pero la extravagancia genera un sistema destructor del orden y de las formas naturales, que constituyen el arte. Los artistas de renombre, los mejores siglos del arte, han caído en algún capricho, pero nunca en extravagancia. La extravagancia es propia de tiempos corruptos, y de las cabezas locas, y es una enfermedad contagiosa] ¹⁹².

El brindisino expresa la misma idea cuando afirma:

“Ma quando la moda entra nelle maniere de’popoli, quella moda epidemica che tiene nazioni intere in una specie d’infanzia, e con un poter magico mette in un motto perpetuo mobili, vesti, vitto, opinioni, frasi, come non avea da influire anche nelle arti? La moda vien dalle ricchezze, e dalle ricchezze il lusso. L’Architettura benchè povera figlia della necessità e del bisogno, fatassi poi ricca e straricca, come avea da resistere al torrente di tanta inconstanza? Per lusingare i capriccii d’un tirano, l’architettura invocò il soccorso della bizzarria. Ella si nasconde dietro la moda. La bizzarria ributterebbe colla sua deformità, se la moda non le prestasse la sua maschera; e la moda si distruggerebbe presto, se la bizzarria non la rinnovasse: la loro unione mantiene il loro impero. L’una s’incarica d’inventare, l’altra di prestar i suoi vezzi all’invenzione. La bizzarria non ama gli estremi; non bisogno, non convenienza, non utilità. Quindi forme le più incommode, contornii ridicoli, disposizioni riburtanti, traversi insensati: tutto è buono per lei, tutto è eccellente per la moda, purchè l’invenzione di oggi differisca da quella di ieri. Introdotta nell’Architettura vi esercita la bizzarria il suo dominio in grande: alle linee rette sostituisce centinature, ai piani regolari parti mistilinee tormentate, alla simetria il pittoresco, all’ordine il caos. E gli uomini si prosternano avanti l’idolo della moda, e danno il titolo di genio e d’invenzione alla bizzarria che non produce che mostri (...).

E’ superfluo parlar di quella folla di artisti parassiti, che la mediocrità e il meccanismo strascina sempre intorno agl’invenzione.

E bensi importante trovar un rimedio contra al capriccio, alla bizzarria, e al delirio degli Artisti, e particolarmente degli Architetti (...).



[Pero si una moda penetra entre las costumbres de un pueblo, esa moda que mantiene naciones enteras en una especie de estado infantil, y con su encanto modifica sin parar a muebles, prendas, comidas, opiniones, frases. ¿como no iba a afectar incluso a las artes? La moda viene de la riqueza, y de la riqueza el lujo. La Arquitectura, aún siendo hija de la necesidad, si llega a ser rica, cómo iba a resistir a

¹⁹¹ Cfr. Milizia, *Principii di architettura civile di Francesco Milizia*. Tomo primo (Cap. VI. “Delle Modanature”). Bassano: Tipogr. Giuseppe Remondini e figlio Editrice, 1823, pág. 58.

¹⁹² Hemos optado por traducir “bizzarria” por “extravagancia”. Hay varios términos y significados alternativos, ampliamente aceptados por la historiografía arquitectónica, para referirse al mismo fenómeno. Queda claro, en todo caso, que se trata de un marbete polisémico que designa lo raro, lo incongruo o, incluso, lo disonante. Cfr. Milizia, F., *Op. cit.* (1797), págs. 110-112.

similar ataque de volubilidad? Para secundar los caprichos de algún tirano, la Arquitectura adoptó el recurso de la extravagancia. Esta se disfraza de moda. La extravagancia rechinaría con su deformidad, si no fuera porque va disfrazada de moda; y la moda tendría vida corta, si no se fuera por la extravagancia que la alimenta: es su unión que garantiza su poder. Una se dedica a inventar, la otra cede prestados sus caprichos a las invenciones. La extravagancia no es amiga de los extremos; en ella no hay necesidad, conveniencia, utilidad. Al contrario, elige las formas más incómodas, líneas ridículas, distribuciones disparadas, cantos sin sentidos: todo es bueno para ella, todo es excelente según la moda, siempre que el nuevo invento de hoy sea diferente del de ayer. Trasladada a la Arquitectura, la extravagancia ejerce su dominio a lo grande: cambia las líneas rectas por cimbras, los rellenos rectos por mixtilíneas complicadas, la simetría por lo pintoresco, el orden por el caos. Y los hombres se arrodillan ante el ídolo de la moda, y le otorgan el nombre de genio y de invento a la extravagancia, que en realidad no produce otra cosa que monstruosidades (...)].

Sobra hablar de esa multitud de artistas parásitos, que proliferan alrededor de la mediocridad y del propio mecanismo de la invención.

Mejor centrarse en buscar un remedio contra el capricho, la extravagancia, el delirio de los Artistas, y en especial modo de los Arquitectos (...)]¹⁹³.

Podemos, para concluir con nuestro análisis, añadir un último ejemplo:

“Gli ornamenti che nascono dal sistema d’imitazione, cometori, triglifi, mutuli, sono soggettivi alle convenienze della imitazione di cose necessarie alla fabbrica. Ma gli altri ornamenti di festoni, di fogliami, di patere, ec. sono arbitrarii. I Greci però li usarono come caratteri simbolici, e li adattarono per esprimere la natura dell’ edificio. Ma il piacere se ne dovea finalmente impadronire, e abusarne, I Romani se ne abusaron molto. I moderni poi ne han protato l’abuso a tal grado che l’abuso del piacere degli ornati, basta per spiegare che cosa è capriccio.

Se all’abuso del piacere, che fa il capriccio, si unisce l’abuso della ragione, si forma la bizzarria, e la follia con tutti i delirii Borromineschi. Il capriccio è negli abusi delle cose dilettevoli, la bizzarria è ne’ vizii delle cose necessarie. La bizzarria contiene sempre il capriccio, ma il capriccio non contiene la bizzarria.

Il capriccio in Architettura regna specialmente nelle regioni calde, dove la natura par che non abbia dato a quegli abitanti altro bisogno che quello del piacere, nè altra ragione che quella d’abusarsi del piacere. E se l’architettura in Egitto non diede in capricci, fu perchè i preti severi non permisero mai di allontanarsi dagli usi primitivi”.

[Los ornamentos que nacen por sistema de imitación, como toros, triglifos, goterones, dependen de lo que sea conveniente por las necesidades de la construcción. Pero los demás ornamentos, como guirnaldas, hojas, etc. son totalmente arbitrarios. Los griegos los utilizaron con su significado simbólico, y los adaptaron para expresar el carácter de la edificación. Pero se apoderó de ellos el gusto. Los Romanos mismos abusaron mucho de ellos. Los modernos siguieron abusando a tal punto de los ornamentos, que llegamos a entender de donde sale el capricho.

Si unimos al abuso del gusto, que genera el capricho, el abuso de la razón, allí tenemos a la extravagancia, y la locura de todos los delirios de Borromini. El capricho está en los abusos de las cosas frívolas, la extravagancia reside en los vicios de las cosas necesarias. La extravagancia siempre tiene en sí el capricho, pero el capricho no conlleva de por sí la extravagancia.

El capricho en Arquitectura se encuentra especialmente en los lugares cálidos, donde parece casi que la naturaleza misma no haya dado a sus habitantes ninguna otra necesidad que el placer, ni otra razón de ser que abusar del placer. Y si la Arquitectura en Egipto no generó caprichos, fue porque los rígidos curas no consintieron nunca que esta se alejara de sus tareas primitivas]¹⁹⁴.



¹⁹³ Cfr. Milizia, F., *Ibidem*, págs. 119-120.

¹⁹⁴ En el último párrafo, el referido a los hechos climáticos, encontramos una teoría sobre la *bizzarria* que no dudamos en calificar de anecdótica o incluso de rocambolesca. Cfr. Milizia, F., *Ibidem*, págs. 154-155.

Por lo que antecede se advierte, que ya mediados del siglo XVIII la respuesta académica del Neoclasicismo comienza a imponerse como nueva modalidad estética al tiempo que se produce, gracias a la actividad de reconstrucción disciplinar desarrollada por Lodoli y Laugier, la consolidación de los fundamentos teórico-conceptuales del paradigma eficientista ¹⁹⁶. No se trata aquí de volver a señalar las razones que sustentan dicho cambio, pero sí de recordar brevemente la importancia que adquiere, en determinado momento, lo mucho sembrado en las décadas iniciales del siglo. La legitimación de la nueva tendencia estaba, pues, sustentada por circunstancias tan diversas como el desarrollo sobreacelerado de la ingeniería civil y de la construcción en hierro ¹⁹⁷, el abandono del plenismo ornamental (es decir, el rechazo a la aplicación del *horror vacui* en los *Schnörkelwerk*)¹⁹⁸, la crítica a las *vapid compositions* (propias del alegre y desprejuiciado *classicisme souriant*) o la exaltación de una simplicidad que ahora no coincide necesariamente con la *noble simplicité grecque* ¹⁹⁹.

No hay, por tanto, una solución definitiva en la primera mitad del siglo, ni ningún compromiso de cambio claro, contundente o definitivo por parte de los llamados a efectuar o producir el cambio teórico-conceptual venidero. En cualquier caso, lo que sí es necesario reconocer es que desde el mismo instante en que arranca el siglo comienzan a darse las bases formales objetivas que permitirán concretar, mediado el siglo, el cambio de paradigma con éxito.

Esta nueva concepción, animada por un impulso constante y enérgico hacia lo esencial, lo racional y el autocontrol formal, adquirirá toda su

¹⁹⁵ La presencia conjunta e interrelacionada de estos dos autores no sólo responde a intereses de comodidad argumental o analítica. Como es bien sabido, ya en la segunda mitad del siglo XVIII se siembran las primeras dudas acerca de la verdadera originalidad del discurso laugieriano. Brusatin, haciéndose eco de otras declaraciones y rumores, será el primero en relacionar a Lodoli con Laugier atribuyendo la paternidad del discurso racionalista al fraile franciscano. Cochin hará lo mismo sugiriendo un plagio, esta vez sobre el tratado de Cordemoy. La obra de Lodoli se difundirá tardíamente gracias a la labor filológica e historiográfica de sus compiladores: F. Algarotti (*Saggio sopra l'architettura*, 1751), A. Memmo (*Elementi d'architettura lodoliana* [1786] y F. Milizia (*Principi di Architettura Civile*, [1781] principalmente).

¹⁹⁶ Como es de sobra conocido, la corriente neoclásica que va a dominar la escena europea durante casi un siglo no va ser hegemónica. Sólo logrará imponerse con cierta autoridad en Inglaterra y en Francia mientras el resto de naciones (en mayor grado, Italia y España) se mantendrán en las coordenadas ideológicas del lenguaje barroco.

¹⁹⁷ Gracias, en gran medida, a la aparición del Corps des ingénieurs des Ponts et Chaussées (1716) y a la fundación de la École des Ponts et Chaussées (1747).

¹⁹⁸ Trabajos ornamentalmente abigarrados.

¹⁹⁹ Recordemos que la doctrina del *horror vacui* aunque se hace rápidamente estética tiene un origen "filosófico-natural" (Libro IV de la *Física* de Aristóteles). Cfr. Da Costa Kaufmann, Th., *Painterly Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005, pág. 85. Por otro lado, conviene recordar como desde el mismo comienzo del siglo hay un interés muy claro por renovar, por simplificación, el repertorio formal barroco. Dos ejemplos, son el *Nouveau traité* (1706) de Cordemoy y el *Compendio Mathematico* (1712) del religioso español Vicente Tosca.

amplitud en el contexto esbozado con anterioridad. A las aportaciones de Cordemoy, Boffrand, o Frézier a cuento de la simplicidad, se suman, así pues, las realizadas por el Conde Caylus (*Conferénces à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1747) rechazando el lenguaje rococó, las de Soufflot (Académie des Beaux-Arts de Lyon, 1741) exaltando el logicismo estructural gótico o las de Cochin (*Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartements*, 1754) censurando la estética rococó y haciendo una defensa explícita de la simplicidad, la rectilineidad y la ortogonalidad a la manera de R. Morris:

“Cette figure est de la plus grande beauté; la simplicité avec laquelle elle est dessinée ne la rend pas si frappante ni si belle, au premier coup d’œil, qu’elle paroît après un examen attentif. La tête est admirable, & la figure est de la plus grande correction; le contour en est pur & fin: les ajustements sont d’une manière simple & grande”.

[Esta figura es de la mayor belleza; la sencillez con la que está dibujada no la hace tan llamativa ni tan hermosa, a primera vista, como aparece después de un atento examen. La cabeza es admirable, y la figura es de la mayor corrección, el contorno es puro y fino: los ajustes son de una forma simple y amplia]²⁰⁰.

114

Veamos otro ejemplo que incluye una crítica a la línea serpenteante de la belleza (o “line of grace”) de William Hogarth:

“Mais du moins pourrions-nous espérer d’obtenir que lorsque les choses pourront être quarrées, ils veuillent bien ne les pas tortuer; que lorsque les couronnemens pourront être en plein centre, ils veuillent ne les pas corrompe par ces contours en S, qu’ils semblent avoir appris des Maîtres Ecrivains, & qui sont fi sirt à la mode, qu’on s’en sert même pour faire des plans de bâtimens”.

[Pero al menos podríamos esperar obtener que, cuando las cosas pueden ser cuadradas, que estos señores tengan a bien no torturarlas; cuando los ornamentos puedan estar en medio punto, que tengan a bien no corromperlos con estos contornos en S que parecen haber aprendido de los maestros escribanos que están de moda, y los usan incluso para hacer planos de edificios]²⁰¹.

Como nos recuerda Madec, estamos a las puertas de que se concrete de un modo ya definitivo el proyecto eficientista de Lodoli, Cordemoy y



²⁰⁰ La importancia del grabador es crucial. Cochin, secretario de la Académie Royale de Peinture et Sculpture, es, para muchos, el Boileau de su tiempo. Cfr. Cochin, Charles-Nicolas; Bellicard, Jérôme Charles. *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum avec quelques reflexions sur la Peinture & la Sculpture des Anciens & une courte description de quelques Antiquités des environs de Napoles*. París: Ch. Ant. Jombert. 1754, pág. 46; véase también, Cochin, Charles-Nicolas. *Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartements & autres, par une Société des Artistes. Mercure de France*, December, 1754.

²⁰¹ Cfr. Cochin, Charles-Nicolas, *Oeuvres diverses de M. Cochin ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Vol. I. París: Ch. Ant. Jombert. 1754, pág. 5.

Podemos ver claramente como se relacionan los contornos hogarthianos en “S” con los rasgueos de tipo caligráfico (formados por curvas y contracurvas) y con la *décor de rocaïlle* barroca. Cfr. Hogarth, W., *The Analysis of Beauty*. London: John Reeves, 1753.

Laugier ²⁰². Por lo tanto, a la indagación propiamente formalista llevada a cabo en las décadas pasadas se suma ahora, explícitamente, una cuestión de primer orden: la necesidad de romper ideológicamente con las metodologías clásicas anteriores reorientando la disciplina arquitectónica hacia una idea de funcionalidad enraizada únicamente en la reflexión, el entendimiento y la razón ²⁰³. La lógica proyectual consciente de Lodoli y Laugier va a guiar, por tanto, la actividad teórica de los próximos años.

Sabido es que el círculo veneciano del religioso franciscano va a ser el primero en desarrollar las nuevas ideas. En rigor, Lodoli es el pionero de una nueva conciencia arquitectónica que cree necesario poner de manifiesto, en toda su radicalidad, la tensión entre el carácter simbólico-representacional del edificio y el status tectónico-constructivo del mismo. Es en este contexto polémico donde se va a concretar, más o menos efímeramente, una teoría que intentará dar cuenta de las condiciones de posibilidad teórico-empíricas que debe poseer una arquitectura recta y veraz. Como han señalado numerosos autores, la radicalidad de la recusación lodoliana es absoluta y no deja espacio más que para lo racional, lo incontaminado y lo conforme a la verdad. Con este empeño, y siguiendo una lógica estricta, Lodoli postula un nuevo rumbo para la arquitectura de su tiempo que pasa ineludiblemente por la negación del mito de la cabaña primigenia (y de cualquier referente o modelo natural a imitar), la feliz conveniencia de *rappresentazione* y *retta funzione* (la célebre apuesta por una *Architettura in funzione*) y, lo que no es menos importante, la necesaria conformidad entre la naturaleza intrínseca del material y su formalización posterior.

En ningún punto del desarrollo de los planteamientos teóricos de Lodoli parece haber acuerdo o conformidad alguna con el pensamiento arquitectónico tradicional. El *novum lodoliano* se formula, por tanto, fuera del “hacer clásico” y en polémica con él:

“Niuna cosa, egli infinite, metter si deee in rapresentazione, che non sia anche veramente in funzione; e con propio vocabolo si ha da chiamare abuso tutto quello, che tanyo o quanto si allontana da un tale principio, che è il fondamento vero, la pietra angolare, su cui ha da posar l’arte architetonica”.

[No se debería dar forma nada que no tenga también una auténtica función. Daremos con toda propiedad la denominación de abuso a cuanto se aleje, sin importar



²⁰² Estos tres nombres son inseparables en este momento. A la acusación de plagio le sigue la respuesta del jesuita que proclama haber seguido el dictado del pensamiento de Cordemoy. Cfr. Madec, Ph., *Boullée*. Paris: Éd. Hazan, 1986, pág. 11.

²⁰³ Por tanto, la vía de la rigurosidad se hace definitivamente posible, no por el progresismo formal de los novatores ilustrados sino porque desea reflejar una idea de funcionalidad que surge desde una vía metodológica enraizada en el entendimiento y la racionalidad.

en qué medida, de ese principio, verdadero fundamento y piedra angular sobre el que ha de reposar el arte de la arquitectura]²⁰⁴.

Conviene releer otro fragmento crucial del mismo texto:

“Ben lontano che la funzione e la rappresentazione sieno negli edifizii una sola e stessa cosa; esse vi si trovano nella I contraddizione la più manifesta. Perché ragione la pietra non rappresenta ella la pietra, il legno il legno, ogni materia sè medesima, e non altra? Tutto al contrario per appunto di quanto si pratica e s’insegna, tale esser dovrebbe l’Architettura, quale si conviene alle qualità caratteristiche, alla pieghevolezza o rigidità delle parti componenti, a’ gradi di forza resistente, alla propria essenza in una parola, o natura della materia, che vien posta in opera. Cosicchè diversa essendo formalmentese recono la natura del legno dalla natura della pietra, diverse eziandio hanno da esser le forme, che nella costruzione della fabbrica tu darai al legno, e diverse quelle che alla pietra. Niente vi ha di più assurdo, egli aggiugne, quanto il far sì, che una materia non significhi sè stessa, ma ne debba significare un’ altra. Cotesto è un porre la maschera, anzi un continuo mentire che tu fai. (...) Si giugnerà solamente in tal modo a fabbricare con vera ragione architettonica: Cioè dall’ essere la materia conformata in ogni sua parte secondo la indole e natura sua, ne risulterà nelle fabbriche legittima armonia, e perfetta solidità”

[Bien lejos de que el ser, y la representación de este ser en los edificios sea una misma cosa, hallamos la contradicción más manifiesta. ¿Por qué razón la piedra no representa a la piedra, la madera a la madera y cualquier otro material a sí mismo y no a otro? Totalmente contrario a como se practica y enseña, la arquitectura debería ser según conviene a las cualidades características, la ductilidad o rigidez de las partes componentes y el grado de resistencia, la manera de ser o, en una sola palabra, la naturaleza del material con que se construye. En efecto, al ser la naturaleza de la madera diferente a la de la piedra, unas han de ser también las formas que en la construcción del edificio habrán de darse a la madera y otras las que se darán a la piedra. Nada hay de más absurdo, añade, que el hecho de que una materia no se signifique a sí misma, sino que deba significar otra distinta. Eso no es enmascarar, sino más bien un continuo mentir. (...) Se llegará solamente a fabricar de tal manera con verdadera razón arquitectónica, cuando esté en cada parte conformada la materia según su indole o naturaleza: resultará de ello armonía legítima y perfecta solidez]²⁰⁵.

Aunque desde un punto de vista exclusivamente figurativo su utilidad es, si se quiere, menor, su importancia desde un punto de vista teórico-prospectivo es absoluta²⁰⁶. Una y otra vez, nuestro *Socrate architetto* incide sobre las mismas bases epistemológicas: la *des-estetización* de la arquitectura, el desprestigio de la tradición, el compromiso con la eficiencia estructural, la afirmación de los valores intrínsecos a la materia, la devaluación de la migración formal²⁰⁷. Aunque ninguna de estas posibilidades



²⁰⁴ Cfr. Algarotti, Francesco. *Saggio sopra l'architettura*. Venecia: Stamperia Graziosi a S. Apollinare. 1784, pág. 11; véase también sobre el tema el ensayo de Sambricio, Carlos. Sobre Algarotti y su sueño, en: *Revista de Ideas Estéticas*, n° 123. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez (Sección de Estética), 1973, págs. 239-258.

²⁰⁵ Cfr. Algarotti, Francesco. *Ibidem*, págs. 14-15; véase trad. parc. en Herreu, P.; Montaner, J. M.; Oliveras, J. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Hondarribia: Editorial Nerea, 1994, pág. 20; véase también Galeno-Ibaceta, Claudio. *Teatros anatómicos: Padua, Barcelona y París La conciencia del cuerpo en la arquitectura*. Dra. Marta Llorente Díaz (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Teoría e Historia de la Arquitectura Departamento de Composición Arquitectónica (DCA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) Barcelona, 2012, pág. 253.

²⁰⁶ Éste es el déficit teórico al que aluden numerosos autores: el no haber definido el repertorio formal de su arquitectura de forma precisa.

²⁰⁷ Parece plausible sustituir *des-estetización* por *des-lyrisation*, un término, como vimos anteriormente, tomado de Kundera (*Les testaments trahis*, 1993).

-con la discutible excepción de la cuestión del “valor de materialidad”²⁰⁸ se concrete en una realidad tangible, por el momento, su importancia no se puede despreciar. Su proyecto, demasiado avanzado a su tiempo, anticipa cuestiones que serán elaboradas por otros arquitectos casi dos siglos más tarde. La idea de que la arquitectura se constituye axiomáticamente, esto es, a través de una caracterización formal que sucede a una descripción estructural rompe con todo lo dicho hasta ese mismo momento. La discusión no es trivial o ambigua en este punto. Lodoli se alza contra todos aquellos que, como Algarotti o Frézier, todavía piensan la arquitectura en clave analógica, es decir, como el resultado de un proceso de petrificación o litificación de formas líneas o confeccionadas en madera. La crucial intuición de Lodoli, su *novum*, diríamos, es otro. La consideración racional -afirma el franciscano- es la verdaderamente genuina y sólo a partir de ella podría surgir la consideración formal. La forma es heredera, por tanto, de una consideración racional previa. Su eficientismo estructural, que hace *tabula rasa* con el sistema de órdenes, con la confusión decorativa y ornamental, con la doctrina de la imitación y con el propio pasado, no requiere de mayor aclaración.

La pérdida de la esencia artística, es decir, su *des-erotización* o *des-artización*, no se va a ver compensada por la presencia de otros aspectos o cualidades. Ni siquiera la adhesión al “valor de materialidad”, todavía carente de cualquier matiz plástico o expresivo, va a servir para reparar la pérdida²⁰⁹.

No hay dudas acerca del valor ontológico de sus ideas. Lodoli fija el marco general de referencia del proyecto moderno sin lograr, sin embargo, una solución formal satisfactoria. Como han recordado numerosos autores, quizá sea ésta su única defectividad metodológica.

Pues bien, ese paso firme y decisivo lo va a dar, sin desdeñar la condición clásica y “mimética” de la disciplina, el religioso y *philosophe illuministe* Marc-Antoine Laugier²¹⁰. La Naturaleza muestra aquí en toda su

²⁰⁸ Presente ya en Boffrand y, un poco más tarde, en Ledoux.

²⁰⁹ *Des-artización* (“Ent-kunstung” [Adorno]), *des-estetización* (“De-aestheticization” [Gorsen]), “desustanciación del arte” [*desubstantialization of Art* (Lenhart)]. La constelación de conceptos-límitrofes remite, como es fácil de suponer, a la impronta dejada por la *Frankfurter Schule*. Cfr. Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. *Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013, pág. 218, n. 25.

La *bella menzogna* es, para Lodoli, otra falacia que se debe evitar y de ahí su rechazo a cualquier intento de transmigración formal. El sintagma de la “bella menzogna”, acuñado por Dante para definir la poesía, sirve en el contexto de la teoría arquitectónica para definir la traducción lítica de unas formas constituidas originalmente en madera. A este respecto son muy pertinentes las palabras de Calatrava. Cfr. Calatrava, J. A., *Op. cit.* (1991), art. 09.

²¹⁰ Como es sabido, las temáticas lodolianas no se sustentan en un mundo formal propio ni prefiguran imaginario arquitectónico alguno. Y la postura “imitativa”, frente a la “inventiva” lodoliana, ya había sido formulada de manera explícita por otros muchos autores, entre otros, por Frezier.

La teoría laugieriana no asegura, por contra, en modo alguno, la renovación del repertorio formal del lenguaje arquitectónico, sólo su mundificación. Laugier se limita a repristinar el modelo de la cabaña primigenia hasta alcanzar el despojamiento más esencial y, con ello,

evidencia su dimensión rectora: “(...) c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance” (“gracias a la imitación de sus procedimientos es como nace el arte”)²¹¹. El papel de la naturaleza en la ecuación laugieriana es, en efecto, considerable y juega un papel fundamental en la definición de los principios metodológicos en los que se basa la teoría del proyecto del *abbé*. Así, la naturaleza, en su simplicidad, llega a convertirse en el espejo en donde debe mirarse la arquitectura y en donde son más claramente reconocibles sus primeros principios, entre ellos, los de la belleza.

El *Essai* se formula, pues, desde el reconocimiento de la autoridad de los principios naturales. La explicación laugieriana del origen de la cabaña primitiva puede leerse, de hecho, como la traducción en piedra de un prototipo constructivo, incontaminado y puro, imaginado originalmente en madera²¹². A este respecto, hay que observar, además, que la propuesta rigorista laugieriana se formula en un contexto tardo-barroco, complejo y escéptico, preñado de perentorias dudas sobre el modelo de *embellissement classique*. Es en este ambiente polémico y dubitativo donde el posicionamiento de Laugier, a medio camino entre innovación y continuidad, cobra sentido y adquiere toda su relevancia ²¹³.

Es evidente la imposibilidad de realizar una crítica profunda de las ideas específicas de Laugier sobre teoría de la arquitectura. Por este motivo, en las páginas siguientes, limitaremos nuestras observaciones a los aspectos proyectuales y metodológicos más directamente relacionados con el ámbito de nuestra investigación ²¹⁴.

una suerte de originariedad arquitectónica. Hay que decir, por contra, que con la enseña del *prototype* laugieriano de la *cabane végétale* la línea genealógica de la nueva sintaxis recibe, de algún modo, un nuevo impulso.

²¹¹ Cfr. Laugier, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture* (Cap. I, “Principes généraux de l'Architecture”). París: Chez Duchesne, 1753, pág. 12.

²¹² Debemos señalar aquí dos aspectos cruciales: uno, el rechazo de Lodoli a este tipo de traducción material o, si preferimos de *simulacro esquemático*; otro, la divergencia, claramente manifiesta, entre el modelo mostrado por la primera cabaña (construido por el hombre) y el modelo “naturalizado” que presenta la segunda edición. Sobre la incidencia de la migración formal (lítica-línea) en el terreno de la semiótica arquitectónica véase, Rodríguez, J. M., [et al.]. *Architettura come semiotica*. Milan: Tamburini Editore s.p.a., 1968 (trad. cast. de Jorge Giaccobe. *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971).

²¹³ Como veremos a continuación, *abbé* Laugier reunirá en su obra aspectos de las dos tendencias: racionalista o moderna y tradicional o conservadora.

²¹⁴ Antes de adentrarnos en el análisis de las propuestas teóricas específicas acaso no sea inútil intentar ofrecer, aunque breve y resumidamente, los postulados básicos de la teoría laugieriana de la arquitectura. Podríamos sintetizar los planteamientos de su doctrina en los siguientes puntos:

- i) Afirmación de la simplicidad y naturalidad como respuesta al caos estilístico y lingüístico del período; afirmación, por tanto, de una legalidad des-ritualizada para la imagen arquitectónica de la cabaña.
- ii) Antidogmatismo, frente a los estilos en uso y los maestros del pasado.
- iii) Pasión por los orígenes; repriminización del lenguaje y retrotraimiento de la disciplina al hecho arquitectónico primordial, es decir, al arquetipo constitutivo inicial.
- iv) Afirmación del mito transfiguracional (cambio en el material).
- v) Condena de las prácticas arquitectónicas en vigor, por corruptas.
- vi) Correspondencia entre la apariencia visual y la realidad constructiva (mundificación formal y claridad estructural). Aquí aparece la defensa del funcionamiento natural de los elementos arquitectónicos. Laugier declara como válidos los que se comportan análogamente a las leyes de la naturaleza.
- vii) Purismo estilístico que conlleva la afirmación del composicionalismo geométrico. En efecto, lo que él mismo pone de manifiesto cuando defiende un purismo hostil a todo elemento supérfluo, aún con todo lo que tenga de *vêtement classique*, es una anticipación consciente de los planteamientos de la arquitectura racionalista posterior.

Pues bien, dichos elementos ideológicos deben buscarse en el ámbito concreto de la investigación sobre las condiciones estético-compositivas de la ciudad y lo urbano. Como es sabido, el *Essai* utiliza la sugestiva *métaphore de la forêt* como criterio-guía desde el que poder proyectar la ciudad. Resulta interesante, ante todo, anotar que Laugier no solamente retoma la problemática del exceso de regularidad planteada por Briseux sino que ofrece, además, una reconocible línea de investigación de carácter marcadamente enantiológico ineludible para el corpus teórico del urbanismo moderno. Laugier señala, a propósito de esto, la problematicidad latente que esconden los trazados regulares de la ciudad y del jardín francés: su regularidad excesivamente metódica y la fría uniformidad de lo ortogonal, la aburrida repetición de calles y parterres, el geométrico domeñamiento (*topiaria*) de la vegetación y el aburrimiento y sopor que producen *le commun & le trivial, le légère et la grande monotonie* (cap. II, art. VII) de los convencionalismos formales de los edificios actuales ²¹⁵. Tanto el capítulo quinto como el sexto abundan en estas cuestiones:

“Nous avons des villes dont les rues sont dans un alignement parfait; mais comme le dessein en a été fait par des gens de peu d’esprit, il y regne une fade exactitude, & une froide uniformité qui fait regretter le desordre de nos villes qui n’ont aucune espece d’alignement: tout y est rapporté à une figure unique. C’est un grand parallélogramme traversé en long & en large par des lignes à angles droits. On ne voit par-tout qu’une ennuyeuse répétition des mêmes objets; & tous les quartiers se ressemblent si bien, qu’on s’y méprend & on s’y perd. Un parc qui ne seroit qu’un grand assemblage de quarrés isoles & uniformes, & dont toutes les routes ne différeroient que numeriquement, seroit quelque chose de bien sastidieux & de bien plat. Sur toutes choses évitons les excés de régularité & de symmetrie. Quand on appuie trop longtems sur le même sentiment, on l’émousse; quiconque ne fait pas varier nos plaisirs, ne viendra jamais à bout de nous plaire”.

[Tenemos ciudades cuyas calles están perfectamente alineadas, pero como su diseño lo ha hecho gente de poco espíritu, reina en ellas una insípida exactitud y una fría uniformidad que hace desear el desorden de las ciudades que no tienen ninguna clase de alineación; son ciudades en las que todo se refiere a una única figura, un gran paralelogramo atravesando a lo largo y a lo ancho por líneas en ángulo recto. Por todas partes sólo se ve una aburrida repetición de los mismos objetos, y todos los barrios son tan parecidos, que uno se equivoca y se pierde en ellos. Un parque que no fuera más que un gran conjunto de cuadrados aislados y uniformes, y cuyos caminos se diferencian sólo numéricamente, sería algo muy fastidioso y muy insulso. Evitemos ante todo los excesos de regularidad y de simetría. Cuando insistimos demasiado en el mismo sentimiento lo embotamos; quien no sepa variar nuestros placeres, no conseguirá jamás llegar a gustarnos] ²¹⁶.

viii) Voluntad de denotación del modelo tectónico a base de columna aislada y entablamento recto (*vérité tectonique* o *principe d'honnêteté structurale*).

ix) Desprecio de la belleza sensual o lo supérfluo (frente a la belleza de lo esencial).

x) Racionalismo, por cuanto son la razón y la necesidad los parámetros que rigen la creación arquitectónica.

xi) Sometimiento al principio de verdad; el gótico aparece aquí como expresión de verdad estructural y de una eficiencia constructiva y una ligereza que admira (frente a la masividad y pesantez romanas).

xii) Libertad creadora, al incorporar un concepto de imaginación de corte empirista como medio para alcanzar la novedad frente a la tradición.

xiii) Confianza en una preceptiva de corte objetivista o en unos principios inmutables regidores de la arquitectura.

²¹⁵ Siguiendo la estela marcada por Mme. de Maintenon, Briseux o Montesquieu, entre otros.

²¹⁶ Cfr. Laugier. Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture* (Cap. V, art. II (“De la disposition des Rues”). París: Chez Duchesne. 1753, págs. 259-261 (existe trad. cast. en Gravagnuolo, B., *Historia del Urbanismo en Europa: 1750-1960*. Madrid: Ed. Akal, pág. 16. n. 3); véase también, Laugier, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*. París, 1755 (trad. cast. de Maysi Veuthey Martínez y Lilia Maure Rubio. *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, pág. 133).

Ya no hay lugar, en opinión de Laugier, para la *esthétique de la médiocrité* ni para su belleza equilibrada e inane. El *Essai* contiene importantes pasajes sobre el convencionalismo contrastivo, un recurso que, en opinión del autor, también es preciso superar:

“Le dorique & le corinthien sont deux extrêmes au de-là desquels on ne peut aller sans rencontrer d’un côté le massif, de l’autre le fragile. Entre ces deux extrêmes l’ionique nous donne un juste & hereux milieu. Voilà tout la gradation du solide au délicat ingénieusement remplie”.

[El dórico y el corintio son dos extremos más allá de los cuales no se puede ir sin encontrar por un lado lo macizo y por el otro lo frágil. Entre estos dos extremos el jónico nos da un justo y afortunado punto medio. Toda la gradación de lo sólido a lo delicado queda así inteligentemente cubierta] ²¹⁷.

El pasaje que se interesa por el orden Jónico resume el cambio de orientación en el gusto que se se está produciendo en este momento. Ya no hay cabida para la belleza, satisfactoria y placentera, que proporciona la *mediocrité*.

“C’est une de ces beautés médiocres, dont les traits ni trop grissiers ni trop fins, plaisent par leur régularité: ils n’ont rien de frappant ni en bien ni en mal; mais il y regne un accord si exact, & une douceur si piquante, que sans avoir le don de surprendre & d’enchanter, ils n’en ont peut être que plus sûrement celui d’intéresser & de plaire. Le mérite essentiel de l’ordre ionique consiste donc dans une certaine médiocrité d’agrément, dont le charme n’est altéré par aucune imperfection trop sensible”.

[Se trata de esas bellezas moderadas, cuyos rasgos, ni demasiado torpes, ni demasiado finos, agradan por su regularidad; no tienen nada de sorprendente, ni para bien ni para mal, pero en ellos reina una armonía tan perfecta y una calma tan excitante que sin tener el don de sorprender y de encantar tienen, quizá con más firmeza, el de interesar y agradar. El mérito esencial del orden jónico consiste, pues, en una cierta moderación en su atractivo cuyo encanto no se ve alterado por ninguna imperfección demasiado sensible] ²¹⁸.

Las críticas a la *régularité excessive*, cada vez más frecuentes, se repiten en el siguiente fragmento:

“(…) Mais jugeons – en par sentiment: que trouvons - nous en nous promenant dans ces superbes jardins? De l’étonnement & de l’admiration d’abord, & bien-tôt après de la tristesse & de l’ennui. (...)”



Un second défaut, c’est la régularité trop méthodique de ces jardins. Ce grand air de symétrie ne convient point à la belle nature”.

[(...) Pero juzguémoslo por los sentimientos. ¿qué encontramos cuando paseamos por estos soberbios jardines? Primero el asombro y la admiración; e inmediatamente después la tristeza y el aburrimiento. (...)]

²¹⁷ Cfr. Laugier. Marc-Antoine. *Ibidem*, (Cap. II, “Des deifférens ordres d’Architecture”), págs. 70-71 (ed. cast.: pág. 67).

²¹⁸ Cfr. Laugier. Marc-Antoine. *Ibidem*, (Cap. II “Des deifférens ordres d’Architecture”, art. III “D l’Ordre Ionique”), págs. 90-91 (ed. cast.: pág. 73).

Un segundo defecto es la regularidad excesivamente metódica de estos jardines. Su gran simetría no conviene en absoluto a la bella naturaleza]²¹⁹.

Para Laugier, la solución al problema llega de dos imágenes: una, la foresta natural (concretada en la metáfora de *la ville comme une forêt*); otra, la del jardín de carácter pintoresquista inglés²²⁰. El capítulo quinto del *Essai*, dedicado al embellecimiento de las ciudades y centrado en la Ville de Paris, va a ser el lugar donde la topología pintoresca aparezca por vez primera vinculada a la ciudad. Para nuestro autor, tres son los ámbitos urbanos donde se hace necesario actuar si se quiere lograr *l'embellissement de la ville*: las avenidas de entrada a la ciudad, sus calles interiores y sus edificios. Laugier desarrolla la célebre metáfora de la ciudad-bosque en varios fragmentos del *Essai* (sobre *la disposition des Rues*):

“Il faut regarder une ville comme une forêt. Les rues de celle-là sont les routes de celle-ci; & doivent être percées de même. Ce qui fait l'essentielle beauté d'un parc, c'est la multitude des routes, leur largeur, leur alignement; mais cela ne suffit pas: il faut qu'un le Notre en dessine le plan, qu'il y mette du goût & de la pensée, qu'on y trouve tout-a-la fois de l'ordre & de la bisarrerie, de la symmetrie & de la variété; qu'ici on aperçoive une étoile, là une patte d'oie; de ce côté des routes en épi; de l'autre, des routes en éventail; plus loin des parallèles; par-tout des carrefours de dessein & de figure différente. Plus il y aura de choix, d'abondance, de contraste, de desordre même dans cette composition, plus le parc aura de beautés piquantes & délicieuses. Qu'on ne se persuade point que l'esprit n'a lieu que dans des choses plus relevées. Tout ce qui est susceptible de beauté, tout ce qui demande de l'invention & du dessein, est propre à exercer l'imagination, le feu, la verve du génie. Le pittoresque peut le rencontrer dans la broderie d'un parterre, comme dans la composition d'un tableau.

Saisons l'application de cette idée, & que le dessein de nos parcs serve de plan à nos villes. Il n'est question que d'en toiser le terrain, & d'y figurer dans le même goût des routes qui deviendront des rues, & des carrefours qui seront nos places”.

[Una ciudad debe considerarse como si fuera un bosque. Las calles de aquella son los caminos de éste y deben trazarse del mismo modo. Los que consituye la belleza primordial de un parque es la multitud de caminos, su anchura y su alineación, pero esto no basta; hace falta que un Le Notre trace su plano, que lo haga con gusto y con ideas, que haya en él, y aun tiempo, orden y fantasía, simetría y variedad, que aquí veamos un nudo radial, allí una encrucijada, de este lado caminos en espiga, del otro caminos en abanico, más lejos caminos paralelos, por todas partes cruces de dibujo y figura diferentes. Cuanta más elección, abundancia, contraste, incluso desorden haya en esta composición, más bellezas estimulantes y deliciosas tendrá el parque. No creamos que el espíritu sólo se manifiesta en las cosas más notables. Todo lo que es susceptible de ser bello, todo lo que exige invención y diseño es apropiado para ejercer la imaginación, el fuego, el verbo del genio. Lo pintoresco puede encontrarse tanto en los adornos de un parterre como en la composiciónn de un cuadro.



Llevemos a la práctica esta idea y utilicemos el diseño de nuestros parques como planos para nuestras ciudades. Sólo se trata de estimar el terreno y de representar en él, en el mismo gusto, caminos que se convertirán en calles y encrucijadas que serán nuestras plazas]²²¹.

²¹⁹ Cfr. Laugier. Marc-Antoine. *Ibidem*, (Cap. VI “De l'Embellissement des Jardins”), págs. 277-278 (ed. cast.: págs. 138-140).

²²⁰ La foresta como primer refugio del hombre enfrentado a las contingencias temporales y climáticas se recupera nuevamente en este momento. Es, además, el modelo inspirador de la iglesia gótica.

²²¹ Cfr. Laugier. Marc-Antoine. *Ibidem*, (Cap. V, art. II “De la disposition des Rues”), págs. 259-261 (ed. cast.: págs. 132-133).

“Paris. C’est une forêt immense; (...) Que d’heureuses pensées, que d’ingénieux tours, quelle variété d’expressions, quelle abondance d’idées, que de rapports bizarres, que de contrastes spirituels, quel seu, quelle hardiesse, quel fracas de composition;”.

[París. Es como un bosque inmenso; (...). Cuántos pensamientos afortunados, cuántos logros ingeniosos, cuánta variedad de expresiones, qué abundancia de ideas, cuántas relaciones extrañas, cuantos contrastes espirituales, qué fuego, qué audacia, qué estrépito de composición!] ²²².

Los elementos pintoresquistas se aprecian en pasajes del *Essai* donde el autor legitima la presencia de irregularidades (disonancias) en la composición. La novedad y la diversidad como recursos necesarios para las bellas artes permiten que se sustancie el cambio de visión:

“Nous aimons naturellement la nouveauté & la variété. Il faut que tous les beaux Arts se prêtent a ce goût que la nature nous donne”.

La teoría artística de Laugier ejerció, como es sabido, una poderosa influencia en F. Milizia. Aunque el italiano asume del francés cierto conservadurismo (como en los pasajes que tratan la *modenature*) su modernidad es fácilmente rastreable en muchos otros pasajes. Valgan como ejemplo los que se refieren al tema de *la città come una foresta* o los referidos específicamente a la temática oposicional. Estamos en un momento de cambio en el gusto y la arquitectura se nutre, simultáneamente, de la armonía de la *modenature* y del contraste. Los *Principii di Architettura Civile* (ed. p. 1781) contienen numerosos ejemplos de lo que decimos. A continuación, mostramos algunos extractos ejemplificativos:

122

“Una Città è come una foresta, onde la distribuzione di una Città è come quella di un parco. Ci vogliono piazza, capo croci, strade in quantità spaziose; e dritte. Ma questo non basta; bisogna che il piano ne sia disegnato con gusto, e con brio, affinché vi si trovi insieme ordine, e bizzarria, Eutritmia, e varietà: qui le strade si partano a stella, colà a zampa d’Oca, da una parte a spica, dall’altra a ventaglio, più lungi parallele, da per tutto trivj, e quadrivj in diverse posizioni con una moltitudine di piazze di figura, di grandezza, e di decorazione tutte differenti. Quanto più in questa composizione regnerà la scelta, l’abbondanza, il contrasto, e fino anche qualche disordine, più sarà pittoresca, e conterrà più bellezze, piccanti, e deliziose” [Una ciudad es como un bosque y por tanto la distribución de una ciudad es como la de un parque. Se quieren plazas, espacios de cruce, calles en cantidad, espaciosas y rectas. Pero ello no basta; es necesario que su plano se trace con gusto y con brio para que se encuentren en él juntos orden y singularidad, eutritmia y variedad: aquí las calles se distribuyen en forma de estrella, allá en pata de oca; a un lado en espiga, al otro en abanico, más lejos paralelas; por todas partes encrucijadas de tres y de cuatro vías en diversas posiciones, con una multitud de plazas de forma, tamaño y decoración diferentes. Cuanto más reinen en esta composición la elección, la abundancia, el contraste e incluso algún desorden, más pitoresca será y más bellezas excitantes y deliciosas contendrá”. Cfr. Milizia, F., *Principii di Architettura Civile*. Tomo II, Libro III, Cap. III (“Della Distribuzione di una città”), págs. 43–44 (véase trad. par. en Gravagnuolo, Benedetto. *Historia del Urbanismo en Europa, 1750–1960*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1998, pág. 16, n. 3).

“In quanto alle facciate delle case, se ci vuole regolarità, ci vuole anche assai più varietà. (...) La troppo grande uniformità è il più insoffribile de’ difetti. Non si può permettere l’uniformità delle fabbriche, che nelle piccole piazze, come al Campidoglio. Nelle piazze grandi, e nelle strade si può esigere qualche corrispondenza negli edifici paralleli, ma non mai l’identità. L’arte di variare i disegni dipende dalla diversità delle forme, dalla quantità, e qualità degli ornamenti, e dalla differente maniera di combinarli. Con queste tre risorse, ciascuna inesauribile, si può nella più grande Città non ripetere giammai due volte la stessa facciata.

Ma sarebbe un gran difetto, se anche fra la gran varietà de’ disegni tutto fosse ornato, e rico. Per la bellezza di un quadro ci vuol gradazione di lume, armonia di colori, chiari, scuri, riposi, contrasti. Così nelle strade, affinché compariscan belle, ci vuoi molto del semplice, qualche poco del negletto, con dell’ elegante, e del magnifico. Si deve passare ordinariamente dalla negligenza alla simplicidad, dalla simplicidad all’eleganza e dall’eleganza alla magnificenza. Talvolta si vada bruscamente da un estremo all’altro con oposiciones ardite, che son tanto sorprendenti e piccanti. Si abbandoni di quando in quando l’Eutritmia, e si dia anche nel bizzarro, e nel singolare. Si mischi graziosamente il morbido col duro, il delicato col forte, il nobile col rustico. Ma non si allontan mai dal vero, e dal naturale. In questa guisa si va a spargere sopra i diversi edifici di una Città quella varietà amabile, e quella toccante armonia, che fanno l’incanto della decorazione” [En cuanto a las fachadas de las casas, si bien requieren regularidad, también requieren de mucha variedad. (...) La uniformidad excesiva es un error insufrible. No se puede permitir la uniformidad de las fábricas, en plazas pequeñas como la del Campidoglio. En las plazas grandes y en las calles, se puede exigir cierta correspondencia en los edificios paralelos, pero nunca la identidad. El arte de variar los diseños depende de la diversidad de formas, la cantidad y la calidad de los adornos y de la diferente manera de combinarlos. Con estos tres recursos, cada uno inagotable, se puede en la ciudad más grande no tener que repetir nunca dos veces la misma fachada. Pero sería un gran defecto, si incluso entre la gran variedad de diseños todo estuviera adornado, y lo recuerdo. Por la belleza de una pintura, hay una gradación de luz, armonía de colores, luz, oscuridad, descanso, contrastes. Así que en las calles, para lucir bella, quieres mucho de lo simple, algo de lo descuidado, lo elegante y lo magnífico. Uno debe pasar rutinariamente de la negligencia a la simplicidad, de la simplicidad a la elegancia y de la elegancia a la magnificencia. A veces vas abruptamente de un extremo a otro con oposiciones atrevidas, que son tan sorprendentes y picantes. De vez en cuando se abandona el Eutritmia, y también se da lo extraño y lo singular. Mezclas con gracia lo suave con lo duro, lo delicado con lo fuerte, lo noble con lo rústico. Pero nunca se alejan de la verdad, y de lo natural. De esta manera, los diversos edificios de una ciudad se extienden para saborear esa variedad amable, y esa armonía conmovedora, que hacen el encanto de la decoración]. Cfr. Milizia, F., *Principii di Architettura Civile* (Parte seconda. Libro III. cap. V, “Della bellezza, e magnificenza degli edifici”). Bologna: Stamperia Cardinali e Frulli, 1827, pág. 55.

²²² Cfr. Laugier, Marc-Antoine. *Op. cit.*, (1755) (Cap. V, art. II “De la disposition des Rues”), pág. 264 (existe trad. cast de Maysi Veuthey Martínez y Lilia Maure Rubio. *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, pág. 133).

Recordemos asimismo, aunque sea en una nota marginal, que “la reducción de la ciudad a fenómeno natural responde ciertamente a la estética de lo pintoresco que el empirismo inglés había introducido desde los primeros decenios de siglo XVIII y que en 1759 (*Essay to Facilitate the Inventing of Landscips*) recibirá de Cozens una teorización extremadamente rica y consecuente”. Cfr. Cacciari, M.; Tafuri, M., Dal Co, F., *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. BCN: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1972, pág. 18.

[Por naturaleza amamos la novedad y la diversidad y todas las bellas artes deben prestarse a este gusto que nos da la naturaleza]²²³.

El Cap. II (“Des différens ordres d’Architecture”) muestra el *topos* clásico de la necesidad del contraste o de afirmación o realce por su contrario ²²⁴. Tras este capítulo, todavía convencional, se produce la agudización del contraste *per se* y la no disimulada exigencia de disconformidad y disonancia:

“L’aigreur des dissonances est un artifice qu’un sage compositeur doit employer, afin d’augmenter par le contraste l’impression délicieuse de l’accord consonant. Une musique deviendrait fade & insipide si de temps en temps la dissonance ne s’y saisoit pas sentir; elle écorcherait les oreilles, si la dissonance y étoit prodiguée; de-là règle de n’employer aucune dissonance qui ne soit préparée & fauvée par un accord consonant. Appliquons ceci à la Architecture dont les ornemens ont une harmonie qui leur est propre. Les moulures rondes en ont toute la douceur, & les moulures quarrées la dureté. Afin donc de rendre cette harmonie parfaite, il faut que la dureté des moulures quarrées interrompe de temps en temps la mollesse des moulures rondes qui pourroit dégénérer en fadeur: mais il est plus essentiel encore que la mollesse de celles-ci vienne toujours corriger la dureté de celles-là. Préparons & fauvons la dissonance, c’est-à-dire, que toute moulure quarrée soit toujours précédée & suivie d’une moulure ronde. Alors l’ouvrage n’aura rien de sec, & l’ensemble sera un enchantement pour les yeux”.

[La acritud de las disonancias es un artificio que un compositor prudente debe emplear para aumentar, por el contraste, la deliciosa impresión de un acorde consonante. Una música resultaría insulsa e insípida si de cuando en cuando no se dejara oír alguna disonancia, y desollaría los oídos si la disonancia se prodigara. De ahí la regla de que no se debe emplear ninguna disonancia que no esté preparada y salvada por un acorde consonante. Apliquemos esto a la arquitectura, cuyos adornos tienen una armonía que le es propia. Las molduras redondas procuran toda la dulzura, las cuadradas la dureza. Para hacer perfecta esta armonía la dureza de las molduras cuadradas debe interrumpir de cuando en cuando la suavidad de las molduras redondas, que podría degenerar en insipidez: pero más esencial aún es que la suavidad de éstas viniera siempre a corregir la dureza de aquéllas. Preparemos y salvemos la disonancia; que toda moldura cuadrada esté siempre precedida y seguida de una moldura redonda. Entonces la obra no tendrá nada de árido y el conjunto será una maravilla para la vista]²²⁵.

La ordenación urbana exige, por contra, la agudización de lo contrastivo y un bello desorden. El cap. VI (dedicado al diseño de los jardines) deja establecido el oxímoron del *beau négligé*:



“Dans les jardins, on doit s’attacher surtout aux beautés riantes & naïves. Il faut se servir de ce que la nature a d’aimable, en embellir les productions, en les combinant d’une manière gracieuse & touchante, sans leur ôter jamais cet air simple & champêtre, qui en rend le charme si doux. Ce qui nous plaît dans la nature c’est (...) l’heureuse bisarrerie que la nature met dans les assortimens, & ce beau négligé qui

²²³ Cfr. Laugier, Marc-Antoine. *Op. cit.*, (1755) (Cap. II. Art. VII “Des edifices où l’on n’employe aucun ordre d’Architecture”), págs. 126–127 (ed. cast. [1999]: pág. 85).

²²⁴ Para Tatarkiewicz, teoría de la indispensabilidad de los contrastes que se enmarca en la teoría pankaliaca de tradición estoica. Cfr. Tatarkiewicz, W., *Historia Estetyki*. Warszawa: PWN–Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970 (trad. cast. de Danuta Kurzyca, Rosa Mª Mariño y Fernando García Romero. *Historia de la Estética. I. La estética antigua*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2000, págs. 196–197).

²²⁵ Cfr. Laugier, Marc-Antoine. *Op. cit.*, (1755). (Cap. II (“Des différens ordres d’Architecture”), págs. 76–77. (ed. cast. [1999]: pág. 69).

bannit de la parure tout air de recherche & d'affectation. Il s'agit de rassembler tous ces avantages dans une disposition qui en fasse sentir plus finement le contraste & l'accord, sans en essacer le naturel & les graces".

[En los jardines hay que buscar sobre todo las bellezas alegres y naturales. Hay que servirse de lo que la naturaleza tiene de amable, para embellecer sus productos combinándolos de manera graciosa y sorprendente, y sin quitarles jamás ese aspecto sencillo y campestre que hace que su encanto sea tan dulce. Lo que nos gusta de la naturaleza es (...) la afortunada extravagancia que la naturaleza pone en sus combinaciones y ese bello desorden que destierra de su aspecto todo lo que parece rebuscado y afectado. Se trata de reunir todas esas virtudes en una disposición que haga que se aprecie más finamente el contraste y la armonía, sin que desaparezcan su naturalidad ni sus encantos]²²⁶.

El siguiente fragmento completa la misma idea:

"Ce n'est donc pas une petite affaire que de dessiner le plan d'une ville, de maniere que la magnificence du total se subdivise en une infinité de beautés de détail toutes différents, qu'on n'y rencontre presque jamais les mêmes objets, qu'en la parcourant d'un bout à l'autre, on trouve dans chaque quartier quelque chose de neuf, de singulier, de saisissant, qu'il y ait de l'ordre, & pourtant une forte de confusion, que tout y soit en alignement, mais sans monotonie, & que d'une multitude de parties regulieres, il en résulte en total une certaine idée d'irrégularité & de cahos qui sied si bien aux grandes villes. Il faut pour cela posséder éminemment l'art des combinaisons (...)".

[No es, pues, cuestión baladí la de definir el plano de una ciudad de modo que la magnificencia del conjunto se subdivida en una infinidad de bellezas particulares, todas distintas, que no se encuentren en ella, casi nunca los mismos objetos, que se halle en cada barrio algo nuevo, singular, cautivador, que haya orden y, sin embargo, una suerte de confusión, que todo esté en línea recta pero sin monotonía, y que de una multitud de partes regulares resulte una cierta idea de irregularidad y de caos que se adapta bien a las grandes ciudades. Es necesario para ello poseer en grado eminente el arte de las combinaciones (...)]²²⁷.

El artículo "De la Décoration des Bâtimens" (dedicado a la fenomenología arquitectónica y de la ciudad) gira en torno a la importancia que se debe dar al contraste, a la irregularidad y a los *jeux d'opposition architecturales*:

"Quant aux facades des maisons, il y faut de la regularité, & beaucoup de variété. De longues rues dont toutes les maisons ne paroissent qu'un seul & unique batiment, par la méthode scrupuleusement symétrique qu'on y a observée, offrent un spectacle tout-à fait insipide. La trop grande uniformité est le plus grand de tous les défauts. Il est donc nécessaire que dans la même rue les facades extérieures soient exemptes de cette vicieuse unifmité. Pour bien bâtir une rue, il ne faut d'uniformité que dans les facades correspondantes & paralleles. La même dessein doit régner dans tout l'espace qui n'est pas traverse par une autre rue, & il ne doit jamais être dans aucun des espaces semblables. L'art de varier les desseins dépend de la diversité de forme que l'on donne aux bâtimens, du plus ou moins d'ornemens qu'on y met, & de la maniere différente dont on les combine. Avec ces trois ressources, dont chacune est comme inépuisable, on peut dans la plus grande ville ne répéter jamais deux fois la même facade.



²²⁶ Cfr. Laugier. Marc-Antoine. *Ibidem*, (Cap. VI ("De l'Embellissement des Jardins"), págs. 275-276 (ed. cast. [1999]: pág. 138).

²²⁷ Cfr. Laugier. Marc-Antoine. *Ibidem*, (Cap. V, art. II "De la disposition des Rues"), págs. 262-263 (existe trad. cast. en Gravagnuolo, B., *Op. cit.*, pág. 15).

Ce seroit un grand défaut, si même avec variété de dessein tout étoit également orné & enrich. Il faut pour la beauté d'un tableau une gradation de lumière qui mene imperceptiblement du plus sombre au plus clair, & une suave harmonie dans les couleurs, qui n'est point incompatible avec certaines oppositions fieres, ou plutôt qui n'en est que plus piquante, lorsque parmi des couleurs sympatiques, il s'en trouve quelques-unes qui en troublent le repos, & qui sont l'effet de la dissonance. Voulons – nous décorer nos rues d'un goût exquis: ne prodiguons point les ornemens, mettons beaucoup de simple, quelque peu de négligé, avec de l'élégant & du magnifique. Passons pour l'ordinaire du négligé au simple, du simple à l'élégant, de l'élégant au magnifique; quelquefois allons brusquement d'un extrême à l'autre par des oppositions dont la hardiesse attire la vue, & peut produire de très grands effets. De tems en tems abandonnons la symmétrie pour nous jeter dans le bisarre & le singulier; mêlangeons agréablement le moelleux avec le dur, le délicat avec le heurté, le noble avec le rustique, sans jamais nous écarter du vrai & du naturel. Il me semble que par ce moyen on peut répandre sur les bâtimens d'une ville, cette aimable variété & cette touchante harmonie qui sont le charme de la décoration.

(...) si en conservant la régularité des facades particulieres, on y voyoit le négligé, le simple, l'ellegant, le magnifique artistement mêlangés & judicieusement assortis, se faisant valoir l'un l'autre par leur opposition; si enfin par intervalles, il se présentoit des édifices de dessein & de forme bisarre, & dont la décoration fût dans le goût du gran pittoresque; je doute que les yeux pussent jamais se rassasier d'un spectacle si féduisant (...)".

[En cuanto a las fachadas de las casas, tiene que haber regularidad y mucha variedad. Las calles largas en las que todas las casas parecen un solo y único edificio, debido al método escrupulosamente simétrico que se ha observado en ellas, ofrecen un espectáculo totalmente insípido. La excesiva uniformidad es el mayor de todos los defectos. Así pues, debe evitarse esta viciosa uniformidad en las fachadas exteriores de la misma calle. Para que una calle esté bien construida, sólo tiene que haber uniformidad en las fachadas correspondientes y paralelas, En todo el espacio entre dos calles transversales tiene que reinar el mismo diseño, y éste nunca debe ser el mismo en ningún espacio semejante. El arte de variar las composiciones depende de la diversidad de formas que se dé a los edificios, de que se pongan más o menos ornamentos en ellos y de la distinta manera en que estos se combinen. Con estos tres recursos, cada uno de los cuales es inagotable, aun en la ciudad más grande, puede no repetirse jamás la misma fachada.

Sería un gran defecto si, incluso con variedad en el diseño, todo estuviera adornado y enriquecido del mismo modo. Para que un cuadro sea bello necesita una graduación de luz que, imperceptiblemente, lleve de lo más oscuro a lo más luminoso, y una suave armonía en sus colores, la cual no es, en absoluto, incompatible con las oposiciones atrevidas, sino que, por el contrario, resulta más excitante cuando entre los colores afines se encuentran otros que turban la calma y que causan el efecto de la disonancia. ¿Queremos decorar nuestras calles con un gusto exquisito?, no prodiguemos los adornos, introduzcamos, junto a lo elegante y lo magnífico, mucha sencillez y algo de desorden. Pasemos habitualmente de lo desordenado a lo sencillo, de lo sencillo a lo elegante, de lo elegante a lo magnífico; vayamos a veces bruscamente de un extremo al otro por medio de oposiciones cuya audacia atraiga la mirada y pueda producir grandes efectos. Abandonemos la simetría de cuando en cuando para caer en lo extraño y lo singular, mezclemos agradablemente lo suave con lo duro, lo delicado con lo contrastado, lo noble con lo tosco, sin apartarnos jamás de lo auténtico y lo natural. Creo que así puede proporcionarse a los distintos edificios de una ciudad la amable variedad y la sorprendente armonía que son el encanto de la decoración.

(...) si conservando la regularidad de las fachadas particulares viéramos en ellas lo descuidado, lo sencillo, lo elegante y lo magnífico artísticamente mezclado y juicionsamente combinado, realzándose mutuamente por su contraste; si, por último, a intervalos hubiera edificios de composición y forma extraños y cuya decoración siguiera el gusto de los pintoresco, dudo que la mirada pudiera recuperarse de espectáculo tan seductor]²²⁸.



La extraordinaria acogida de la primera edición del *Essai* hizo que, sin solución de continuidad, se publicara la celebradísima edición aumentada del tratado. A la ilustración clarificadora del frontispicio – la conocida alegoría de

Ch. Eisen y J. Aliamet²²⁹ se suma la mayor presencia de la *théorie des caractères* y, como dijimos, la redefinición de una estética propiamente enantológica, si cabe, más elaborada y ampliada:

“Ce qui constitue le caractère d’un bâtiment, c’est le genre que l’on choisit, & la destination que l’on choisit, & la destination que l’on se propose. Eglises, palais, Maisons particulières, Corps-de-logis, Pavillons, Dômes, Tours, voilà les divers & principaux genres. Les différentes destinations produisent des idées plus ou moins relevées, demandent du simple, de l’élégant, du noble, de l’auguste, du majestueux, de l’extraordinaire, du prodigieux. Quand l’Architecte a bien saisi le vrai de la destination, sur le sentiment qui en résulte dans son âme, il doit choisir le genre. Ce préliminaire demande de sa part un génie vis, un goût décidé, des réflexions & des raisonnements très-justes. Dès que la destination est connue & le goût choisi, le caractère du bâtiment est fixé”.

[Lo que constituye el carácter del edificio es el género que se escoge y el destino para el que se propone. Iglesias, palacios, casas particulares, *corps de logis*, pabellones cúpulas, torres, aquí se encuentran los distintos y principales géneros. Los diferentes fines conllevan ideas más o menos elevadas y exigen lo sencillo, lo elegante, lo noble, lo augusto, lo majestuoso, lo extraordinario, lo prodigioso. Cuando el arquitecto ha captado bien el auténtico fin, a partir del sentimiento que este fin despierta en su alma, debe escoger el género. Este preliminar exige de su parte un genio despierto, unas preferencias claras, reflexiones y razonamientos muy precisos. Una vez conocido el destino del edificio y elegido el género, queda fijado el carácter del edificio]²³⁰.

El religioso desarrolla implícitamente esta idea en numerosos comentarios consagrados a la cimentación de los valores del contraste y lo enantológico:

“(…) réfulteroit de tout cela de l’harmonie & du contraste, de la symétrie & des oppositions, un mouvement & un fracas prodigieux. Le côté du Château de Versailles sur les jardins, est d’une forme très-insipide. Un grand carré flanqué de deux longues ailes, en voilà le plan. Ici, nul contraste, nulle opposition. Aucune de ces inégalités de surface, sans lesquelles tout se réduit à un effet commun”.

[...] refutará todo esto de la armonía y del contraste, de la simetría y las oposiciones, con un movimiento y un estruendo prodigioso. El lado del Palacio de Versalles que da hacia los jardines, es de una forma muy insípida. El diseño muestra un gran bloque cuadrado central flanqueado por dos largos pabellones laterales. En él, no hay contraste ni oposición. Ninguna de estas desigualdades de superficie, sin las cuales todo se reduce a un efecto común]²³¹.

Los siguientes fragmentos, cruciales para nuestra investigación, apuntalan esta misma idea:

“Tout façade qui a une grande étendue, doit être coupée & interrompue par des hauteurs inégales. Il ne suffit pas d’y dessiner quelques avant-corps. Il faut que vûe du point d’éloignement où il ne reste plus que la masse, elle présente aux yeux du contraste & de la diversité”.



²²⁹ El grabado de Charles Eisen y Jacques Aliamet representa, como es conocido, a la Arquitectura sedente con sus atributos sobre un conjunto de ruinas y elementos clásicos. El gesto indicativo se dirige hacia la cabaña rústica, excéntrica en la representación. Eisen es, al mismo tiempo, el grabador de los conocidísimos *profils architecturaux anthropomorphiques* de Blondel.

²³⁰ Cfr. Laugier, Marc-Antoine. *Op. cit.* (1755). Cap. II, art VII (“Des Edifices où l’on n’emploie aucun Ordre d’Architecture”), págs. 106-107 (ed. cast. [1999]: pág. 83).

²³¹ Se refiere al aspecto, algo insípido, del *corp de logis* con las alas de flanqueo. Cfr. Laugier, Marc Antoine. *Observations sur l’architecture* (Parte IV, Cap. II “De la forme des bâtiments”). La Haya: Chez Desaint, 1765, pág. 192.

[Cualquier fachada que tenga una gran extensión debe ser cortada e interrumpida por diferentes alturas. No es suficiente con proyectar algunos volúmenes de fachada hacia afuera. Es necesario que, vista a distancia desde el punto de vista volumétrico, sea visible dicho contraste y diversidad]²³²

“On ne peut rien prescrire sur les différentes formes de ces combles. C’est au génie de l’Architecte de les bien inventer & de les bien approprier au sujet. Les combles couronnent l’édifice très-noblement. Plus il y a de contraste & d’opposition dans leurs formes, plus l’effect en est sensible & frappant. La Palais des tuilleries est un bon garant de cette vérité”.

[No podemos prescribir nada sobre las diferentes formas de estos elementos compositivos. Depende del ingenio del Arquitecto concebirlos y adaptarlos bien al proyecto. Estos elementos dotan al edificio de nobleza. Cuanto más contraste y oposición hay en sus formas, más sensible y llamativo es el efecto. El ‘Palais des Tuilleries’ es un buen ejemplo de esta verdad.]²³³

“J’ai dit que l’espace de l’escalier occupé par les rampes, ne peut être que quarré long, ou quarré parfait. Cela n’empêche pas que sur cet embasement on ne puisse planter une cage poligone, ronde, elliptique, ou mixtiligne. C’est même un moyen de diversifier les formes des escaliers & d’y introduire du contraste & des oppositions qu’on ne doit pas négliger. Il peut contribuer beaucoup à la richesse de la décoration, qui doit toujours dans cette partie être traitée dans le goût, mâle & (...) fagesse (...)”.

[Dije que el espacio de la escalera ocupado por las rampas solo puede ser rectangular o cuadrado perfecto. Esto no impide que sobre esta base no se pueda encajar una estructura poligonal, redonda, elíptica o mixta. Es incluso, un medio de diversificar las formas de las escaleras e introducir contrastes y oposiciones que no deben descuidarse. Esto puede aportar mucho a la riqueza de la decoración, que siempre en esta parte, debe ser tratada con gusto, virilidad y (...) sensatez (...)]²³⁴.

“Après avoir fait mes observations sur toutes les parties des bâtiments, que n’aurois-je pas à dire encore sur leur arrangement & leur assemblage dans le plan d’une ville. Quiconque fait bien dessiner un parc, tracera sans peine le plan en conformité diquel une Ville doit être bâtie relativement à son étendue & à sa situation.

Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité & de la bizarrerie, des rapports & des oppositions, des accidens qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l’ensemble.

Le plan de Paris a été fait au hafard & sans dessein, aussi est-il défectueux dans tous les points. C’est une grande forêt pleine de routes & de sentiers, tracés sans peine méthode & contradictoirement à toutes les vues de commodité & d’arrangement”.

[Después de haber hecho mis observaciones sobre todas las partes de los edificios, ¿qué no tendría que decir sobre su disposición y su encaje en el plano de una ciudad? Quienquiera que sepa dibujar bien un parque trazará sin dificultad el plano según el cual una ciudad deba edificarse, de acuerdo a su tamaño y situación.

Se necesitan plazas, encrucijadas, calles. Se necesitan regularidad y singularidad, afinidades y oposiciones, accidentes que hagan variar el ambiente, un gran orden en los detalles, estrépito, tumulto en el conjunto.

El plano de París se trazó al azar y sin finalidad, por lo que es defectuoso en todos los puntos. Es un gran bosque lleno de caminos y senderos, trazados sin método y contradictorio desde todos los puntos de vista de la conveniencia y la disposición]²³⁵.



No parece necesario insistir en la importancia capital que la obra de Laugier va a tener para la conformación de la nueva actitud estético-arquitectónica. Tanto el *Essai* como las *Observations* sientan las bases

²³² Cfr. Laugier, Marc Antoine. *Ibidem*, (Parte I, Cap. III “Des proportions générales sur la façade extérieure des bâtiments”). La Haya: Chez Desaint, 1765, pág. 26.

²³³ Cfr. Laugier, Marc Antoine. *Ibidem*, (Parte V “Des monuments à la gloire des Grands Hommes”), pág. 309.

²³⁴ Cfr. Laugier, Marc Antoine. *Ibidem*, (Parte IV, cap. III “De la distribution dans les bâtiments”), pág. 214-215.

²³⁵ Cfr. Laugier, Marc Antoine. *Ibidem*, (Parte V “Des monuments à la gloire des Grands Hommes”), pág. 313.

teóricas y metodológicas de lo que podríamos denominar *repristinización* del pensamiento arquitectónico de los siglos siguientes. Estos parecen ser los pasos iniciales de una perspectiva ideológica que rompe, de forma radical, con los planteamientos compositivos y formales de la clasicidad vigente. En lo que queda de centuria, se prorrogan, reelaboran y amplían, en algunos casos muy notablemente, importantes cuestiones ya delineadas en el corpus teórico de Laugier. La contigüidad conceptual va a ser, por tanto, un factor clave para la definición de las nuevas ideas.

En este sentido, cabe recordar que tras la *picturesquization laugieriana* se repiten y multiplican los pronunciamientos a favor de la irregularidad, la disparidad y el contraste en una tendencia a la que no es ajena el círculo intelectual enciclopedista²³⁶. La reorientación del gusto del período se alimenta, pues, de la confluencia de diferentes construcciones teóricas y de la muy importante contribución realizada por la *Encyclopédie*²³⁷.

A otro nivel, debemos reconocer la importancia que el desarrollo de las artes decorativas y aplicadas representa en el proceso de transformación del gusto que se está sustanciando en este momento²³⁸. Para comprender el papel jugado por las artes gráficas y decorativas en este contexto es necesario recordar, aunque sea con extrema brevedad, que a partir de la década de 1760, *les ombres chinoises*, *les passe-temps et les portraits à la Silhouette et les dessin des ombres* (o de la vieja *Sciagraphie*) se hicieron cada vez más célebres y conocidos. Es éste el momento en que se produce una transformación crucial que tiene que ver con la transformación de las sombras y del contraste en elementos estéticos y poéticos autónomos²³⁹.

²³⁶ El sintagma es de Blanton E. Black. Cfr. Black, Blanton E., *Concepts of Chinese Culture* (From Selected Works of Pearl Buck. *Faculty Research Edition*. Georgia: Savannah State College, 2011, pág. 52 y ss.

²³⁷ Sabida es la influencia que, en este momento, tienen los *philosophes* vinculados a este entorno. La publicación de la segunda edición del *Essai*, la ilustrada, coincide con la renuncia a la religión de Laugier y su presentación como *philosophe* en los círculos enciclopedistas franceses. Además de éste, Le Roy o Girardin frecuentarán este ámbito intelectual en muchos aspectos, señaladamente pintoresquista.

La anglofilia de los enciclopedistas está detrás de la anglofilia que se da en Francia entre 1760 y 1780, aproximadamente. Es el momento de mayor auge y difusión del jardín liberal inglés. Parece, pues, incontestable el cariz anglófilo que tienen algunas voces. Cfr. Elena Díaz, A., *Científicos, filósofos y jardineros: la restauración del Paraíso terrenal. Actas del III Congreso de la Sociedad Española de Hª de la Ciencia*, vol. I. San Sebastián, 1984, pág. 272.

Le Roy, Montesquieu, Rousseau, Diderot, Girardin, etc., todos ellos, sin solución de continuidad, se apurarán a cerrar un debate que tiene, casi por argumento único, la creciente prevalencia de lo contrastivo, lo asonante y lo irregular.

²³⁸ La importancia de las artes decorativas particulares y las técnicas ornamentales como influencia subyacente sobre el gusto de la época y sobre la estética y la teoría del arte es un tema, que admite, todavía, muchos desarrollos. De ello se han ocupado con cierta amplitud Hans Sedlmayr y Emil Kaufmann. Véase al respecto el apartado en "The Art of Pure Drawing and the Silhouette" en Sedlmayr, H., *Verlust der Mitte*. Salzburg: O. Müller, 1951 (trad. ingl. de Brian Battershaw. *Art in Crisis: The Lost Center*. New Jersey: Transaction Publishers, 2007, pág. 83 y ss.

²³⁹ Recordemos que Dominique Seraphin presentó su *Teatire de ombres chinoises* en Versalles en la década de 1770. Es, también, el momento de desarrollo del pasatiempo cortesano de la silueta que se difunde a partir de la década de 1760 desde la corte de gracias a la figura de Étienne de Silhouette, ministro de finanzas de Luis XV.

El estilo de los ejercicios de pintura miniaturista de la época cambiará, también, para incorporar el uso del nuevo recurso del contraste. Tras este inicio vinculado al entretenimiento cortesano, aparecen los primeros *Physiognomische Fragmente* (ed. p. Leipzig, 1775) de J. C. Lavater. El teórico suizo dará un giro filo-psicológico al recurso convirtiéndolo en "la imagen más fiel y verdadera que puede darse de un hombre". Lavater tratará en el cap. X del tratado las relaciones de la pintura y la fisionómica.

No es casual, pues, que esta visión enantiológica del arte reaparezca, con renovado vigor, tras la publicación de la segunda edición del *Essai*. El *Essai sur le goût* (1757) de Montesquieu es quizá el primer texto en dar continuidad a las ideas prefiguradas por Laugier: los placeres de la variedad, el descubrimiento de las fuentes de lo bello en lo natural, las críticas a la simetrización de Le Nôtre, la exaltación de lo contrastivo, etc.²⁴⁰. Según las tesis de nuestro autor la complacencia de lo simétrico satisface, necesariamente, a una visualidad acomodaticia y poco exigente. Con Montesquieu se ha dado un paso en la dirección contraria. Lo que ahora se defiende es, frente a los placeres del orden y la simetría, la infinidad de bellezas excitantes que proporciona lo variado y lo sorprendente. La delectación de lo irregular, lo cambiante y lo falto de ponderación se alza, pues, sobre el placer de lo simétrico. Sirvan de prueba los siguientes ejemplos, tomados de su *Essai*:

“Une des principales causes des plaisirs de notre âme lorsqu'elle voit des objets, c'est la facilité qu'elle a à les apercevoir; et la raison qui fait que la symétrie plaît à l'âme, c'est qu'elle lui épargne de la peine, qu'elle la soulage, et qu'elle coupe pour ainsi dire l'ouvrage par la moitié (...).

De là suit une règle générale: partout où la symétrie est utile à l'âme et peut aider ses fonctions, elle lui est agréable; mais partout où elle est inutile, elle est fade, parce qu'elle ôte la variété”.

[Una de las principales causas de los placeres de nuestra alma, cuando ella ve objetos, es la facilidad que tiene para percibirlos; y la razón que hace que la simetría complazca al alma es que le ahorra trabajo, que la alivia y que corta, por decirlo así, la obra por la mitad.

(...) De ello se sigue una regla general: allí donde la simetría le es útil al alma y puede colaborar con sus funciones, dicha simetría le es agradable; pero allí donde es inútil, resulta insípida, porque suprime la variedad]²⁴¹.

La influencia teórica e iconográfica de la obra fue absoluta en toda Europa, aunque quizá en mayor grado en Francia, Alemania e Inglaterra. Como es sabido, los grabados de los *Fragmente* fueron realizados mayormente por los grabadores Johann Heinrich Lips y Daniel Niklaus Chodowiecki y, en menor grado, por los pintores Johann Heinrich Füssli y William Blake.

No será inútil recordar que el mito de la Caverna es, quizá, el primer relato mitopoietizador de la silueta como recurso iconográfico.

Burucúa, por contra, se remonta al Alto Renacimiento de Rafael (*Liberazione di san Pietro*, 1514) y a la pintura barroca de Georges de La Tour y Rembrandt para encontrar el arquetipo pictórico de la silueta.

Boullée y Ledoux utilizarán en su obra conceptos de la teoría de la fisonomía pictórica; concretamente la idea de que existe una correspondencia directa entre el perfil de un rostro y el tema o género de representación, ya sea un cuadro o un edificio.

Ledoux contemporáneo de Lavater aplicará, como es sabido, la “noción de fisionomía” a las fachadas de sus prisiones. En concreto Boullée (*Architecture*, 1790), escribe: “Y yo llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y provoca en nosotros un cierto tipo de impresión. Dar carácter a una obra significa emplear de un modo justo todos los medios idóneos para no hacernos tener más sensaciones que las características del propio tema”. Recurrirá incluso a la iluminación antagónica en su pretendida *architecture des ombres*. Cfr. Patetta, L., *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Celeste Ediciones, S. A., 1997, pág. 334; véase también, Stoichita, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Editorial Siruela, 1997, pág. 159 y ss.

También la literatura stürmer y romántica difundirá el uso simbólico de la sombra humana. Su influencia llega, pues, a Goethe y se refleja nuevamente en el tema del *Doppelgänger* romántico.

Los diseños de mobiliario del estilo Imperio (1803–21) muestran, también, un gran interés por el contraste decorativo; quizá el ejemplo más demostrativo sea la utilización de la *technique appliqué* en los elementos decorativos.

²⁴⁰ En realidad, la preocupación por el exceso de regularidad y por la temática del contraste estético se encuentra en muchos otros lugares de su obra (por ejemplo, en los *Pensées*): “La excesiva regularidad, a veces e incluso con frecuencia desagradable. No hay nada tan bello como el cielo; pero está sembrado de estrellas sin orden. Las casas y los jardines de los alrededores de París no tienen otro defecto que el de paracerse demasiado: son continuas copias de Le Nôtre. Uno ve siempre el mismo aire, *qualem decet esse sororum*. Si se ha tenido un terreno peculiar, en lugar de utilizarlo tal cual era, se lo ha tornado regular, para hacer una casa que fuera como las otras. Nuestras casas son como nuestros caracteres”. Cfr. Montesquieu, Ch. de Secondat, *Pensées* (s.d.) (trad. cast. de Ariel Dilon. *Ensayo sobre el gusto*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006, pág. 87).

²⁴¹ Cfr. Montesquieu, Ch. de Secondat, Baron de., *Essai sur le goût* (VII. “Des plaisirs de la symmetrie”), 1757 (trad. cast. [2006]: pág. 33).

“Mais s'il faut de l'ordre dans les choses, il faut aussi de la variété; sans cela l'âme languit, car les choses semblables lui paraissent les mêmes; et si une partie d'un tableau qu'on nous découvre ressemblait à une autre que nous aurions vue, cet objet serait nouveau sans le paraître, et ne ferait aucun plaisir. Et comme les beautés des ouvrages de l'art, semblables à celles de la nature, ne consistent que dans les plaisirs qu'elles nous font, il faut les rendre propres le plus que l'on peut à varier ces plaisirs; il faut faire voir à l'âme des choses qu'elle n'a pas vues; il faut que le sentiment qu'on lui donne soit différent de celui qu'elle vient d'avoir (...).

Une longue uniformité rend tout insupportable; le même ordre des périodes long-temps continué accable dans une harangue (...).”

[Pero, si hace falta orden en las cosas, se requiere también variedad: sin ella el alma languidece; pues las cosas similares le parecen las mismas; y si una parte de un cuadro que se nos descubre se pareciese a otra que habíamos visto, este objeto sería nuevo sin parecerlo, y no causaría ningún placer. Y como las bellezas de las obras del arte, a semejanza de las de la naturaleza, no consisten sino en los placeres que nos provocan, hay que hacerlas tan adecuadas como sea posible para variar esos placeres; hay que hacerle ver al alma cosas que no ha visto; es preciso que el sentimiento que se le brinda sea diferente de aquél que acaba de tener. (...)

Una larga uniformidad vuelve todo insoportable; el mismo orden de los períodos, mantenido largamente, resulta agobiante en una arenga; los mismos metros y las mismas rimas en un poema largo aburren]²⁴².

La defensa del contraste aparece varias veces en este breve tratado, algunas veces de forma explícita:

“Tous les contrastes nous frappent, parce que les choses en opposition se relèvent toutes les deux (...). Ces sortes de surprises font le plaisir que l'on trouve dans toutes les beautés d'opposition, dans toutes les antithèses et figures pareilles”.

[Todos los contrastes nos causan impresión, porque dos cosas en oposición se realzan una a otra (...). Sorpresas de esta clase son las causantes del placer que se encuentra en todas las bellezas de oposición, en todas las antítesis y figuras parecidas]²⁴³.

Sin embargo, y esto es importante, Montesquieu señala también una defectividad en el uso habitual del contraste: la fatigosa prodigalidad de unas antítesis armónicas y unos contrastes simétricos –las de San Agustín o Saint-Evremond– que no causan sorpresa ni delectación. No hay en la belleza inane de este contraste desafectado, ni emoción, ni asombro, ni dicha escondida alguna. La contrastividad que nos interesa es otra: la que pone con su feliz sorpresividad nuestro *pensée en suspens*²⁴⁴:



[El alma ama la simetría, pero también ama los contrastes; esto exige no pocas explicaciones. Por ejemplo: Si la naturaleza reclama, de las pinturas y las esculturas, que éstas introduzcan simetría en las partes de sus figuras, también pretende, por el contrario, que introduzcan contrastes en las actitudes. Un pie alineado igual que el otro, un miembro que va en la misma dirección que otro son insoportables; la razón para ello es que tal simetría hace que las actitudes sean casi siempre las mismas, como se ve en las figuras góticas, que se parecen todas en ese sentido. Así ya

²⁴² Cfr. Montesquieu, Ch. de Secondat, Baron de., *Ibidem*, (VI. “Des plaisirs de la variété”), 1757 (trad. cast. [2006]: pág. 29).

²⁴³ Cfr. Montesquieu, Ch. de Secondat, Baron de., *Ibidem*, (“Des beautés qui résultent d'un certain embarras de l'âme”), 1757 (trad. cast. [2006]: pág. 87).

²⁴⁴ Este es el argumento que justifica el contraste sorpresivo en el cap. XIX.

no hay variedad en las producciones del arte. Además, la naturaleza no nos ha colocado de ese modo; y así como ella nos ha dado movimiento, no nos ha ajustado, en nuestras acciones y en nuestras maneras, como si fuésemos pagodas. Y si los hombres incomodados y constreñidos de ese modo son insoportables, ¿qué será de las producciones del arte?

Hay que introducir contrastes, pues, en las actitudes; sobre todo en las obras de la escultura, que, fría por naturaleza, no puede agregar fuego sino por la fuerza del contraste y de la posición.

Pero, así como de la variedad que se ha buscado introducir en el gótico hemos dicho que le ha proporcionado uniformidad, con frecuencia ocurre que la variedad que se ha intentado introducir por medio de los contrastes se ha tornado una simetría y una uniformidad viciosa.

Esto no se siente tan sólo en ciertas obras de la escultura y de la pintura, sino también en el estilo de algunos escritores, que en cada frase ponen siempre el comienzo en contraste con el final, por medio de continuas antítesis, a la manera de San Agustín y otros autores de la baja latinidad, y algunos de nuestros modernos, como Saint-Evremont. El giro siempre repetido y uniforme de las frases desagrada en extremo; este perpetuo contraste se vuelve simétrico, y tal oposición siempre rebuscada se convierte en uniformidad.

El espíritu encuentra en ello tan poca variedad que, cuando uno ha visto una parte de la frase, siempre puede adivinar la otra: uno ve palabras opuestas, pero opuestas de la misma manera; uno ve un giro en la frase, pero es siempre el mismo.

Muchos pintores han caído en el defecto de colocar contrastes por todas partes y sin concierto; de tal suerte que, cuando se ve una figura, se puede adivinar desde el primer momento la disposición de las que la rodean: esta diversidad continua se convierte en algo semejante. Por otra parte, la naturaleza, que arroja las cosas en el desorden, no exhibe la afectación de un contraste continuo; sin hablar de que no pone a todos los cuerpos en movimiento, y en un movimiento forzado. Ella es más variada que eso; pone a unos en reposo, y da a los otros diferentes clases de movimientos.

Si la parte del alma que conoce ama la variedad, aquella que siente no la busca menos; pues el alma no puede tolerar por mucho tiempo las mismas situaciones, porque está ligada a un cuerpo que no las puede soportar. Para que nuestra alma se vea excitada, es preciso que los espíritus se deslicen en los nervios. Y allí hay dos cosas: una laxitud en los nervios y una cesación por parte de los espíritus, que ya no se deslizan, o que se disipan de los lugares en los que se han deslizado.

Así, a la larga todo nos fatiga, y en especial los grandes placeres; siempre se los deja con la misma satisfacción con que se los ha tomado; pues las fibras que han sido sus órganos tienen necesidad de reposo; es preciso emplear otras más adecuadas para servirnos, y distribuir, por decirlo así, el trabajo.

Nuestra alma está cansada de sentir; pero no sentir es caer en un aniquilamiento que la aplasta. Todo se remedia variando sus modificaciones: ella siente, pero no se cansa]²⁴⁵.

²⁴⁵ Reproducimos el original en francés en la nota para no sobrecargar el cuerpo de texto: "L'âme aime la symétrie, mais elle aime aussi les contrastes. Ceci demande bien des explications. Par exemple, si la nature demande des peintres et des sculpteurs qu'ils mettent de la symétrie dans les parties de leurs figures, elle veut au contraire qu'ils mettent des contrastes dans les attitudes. Un pied rangé comme un autre, un membre qui va comme un autre, sont insupportables: la raison en est que cette symétrie fait que les attitudes sont presque toujours les mêmes, comme on le voit dans les figures gothiques, qui se ressemblent toutes par-là. Ainsi il n'y a plus de variété dans les productions de l'art. De plus, la nature ne nous a pas situés ainsi; et, comme elle nous a donné du mouvement, elle ne nous a pas ajustés dans nos actions et dans nos manières comme des pagodes; et si les hommes gênés et contraints sont insupportables, que sera-ce des productions de l'art?"

Il faut donc mettre des contrastes dans les attitudes, surtout dans les ouvrages de sculpture, qui, naturellement froide, ne peut mettre de feu que par la force du contraste et de la situation.

Mais, comme nous avons dit que la variété que l'on a cherché à mettre dans le gothique lui a donné de l'uniformité, il est souvent arrivé que la variété que l'on a cherché à mettre par le moyen des contrastes est devenue une symétrie et une vicieuse uniformité.

Ceci ne se sent pas seulement dans de certains ouvrages de sculpture et de peinture, mais aussi dans le style de quelques écrivains, qui, dans chaque phrase, mettent toujours le commencement en contraste avec la fin par des antithèses continues, tels que saint Augustin et autres auteurs de la basse latinité, et quelques-uns de nos modernes, comme Saint-Evremont. Le tour de phrase, toujours le même et toujours uniforme, déplaît extrêmement; ce contraste perpétuel devient symétrie, et cette opposition toujours recherchée devient uniformité. L'esprit y trouve si peu de variété, que, lorsque vous avez vu une partie de la phrase, vous devinez toujours l'autre: vous voyez des mots opposés, mais opposés de la même manière; vous voyez un tour de phrase, mais c'est toujours le même.

Bien des peintres sont tombés dans le défaut de mettre des contrastes partout et sans ménagement; de sorte que, lorsqu'on voit une figure, on devine d'abord la disposition de celles d'à côté: cette continuelle diversité devient quelque chose de semblable. D'ailleurs la nature, qui jette les choses dans le désordre, ne montre pas l'affectation d'un contraste continu; sans compter qu'elle ne met pas tous les corps en mouvement, et dans un mouvement forcé: elle est plus variée que cela; elle met les uns en repos, et elle donne aux autres différentes sortes de mouvements.

Montesquieu parece prefigurar, en este punto, la crítica –que se hará común a partir de este momento– hacia cierto tipo de simetrizaciones inanes e insípidas²⁴⁶. Es la inanidad que denuncia Diderot en su *Analyse d'un petit roman qui vient de paraître sous le titre de Carite et Polydore* (1760). Estamos, por tanto, nuevamente, ante la crítica profunda a la "maudite symétrie". En el segundo libro de Barthélemy, Diderot sólo encuentra acontecimientos sin interés y sin verosimilitud, destacando una simetría que "no le agrada" y que no le impide reconocer la belleza de algunos pasajes: "Il y a de belles choses dans ce troisième livre. L'aventure des deux tombeaux est pathétique. Mais toujours cette maudite symétrie qui me déplaît"²⁴⁷.

En Le Roy (*Les Ruines*, 1758) los argumentos en contra de la simetría surgen tras un libre encuentro con el paisaje natural. Es allí, donde descubre dos principios opuestos de inobjetable presencia, el de la regularidad (*régularité*) y el de la disparidad llamativa (*disparité frappante*):

"Reflecting on the multitude of works that the magnificent spectacle of nature affords to us on every side, I seem to find in it two radically opposed general ideas, which it presents to us so frequently that we learn to love them by force of habit: these are the idea of symmetry, of perfect regularity in relation to our own perceptions; and the idea of conspicuous irregularity. The numberless stars scattered without order across the immensity of the sky, mountains, trees, plants, the irregular courses of rivers, the infinitely varied colors of the flowers that adorn the plains: these constantly afford us the spectacle of irregularity. The structure of animals, to the contrary, offers us symmetry; and since human beings confront these two opposing principles throughout their lives, sheer habit must necessarily lead to love. All human being must consequently love both these sights are pleasing when presented clearly and unpleasing in those objects that present them only in a confused manner".

[Reflexionando sobre la multitud de obras que el magnífico espectáculo de la naturaleza nos brinda por todos lados, me parece encontrar en ella dos ideas generales radicalmente opuestas, que nos presenta con tanta frecuencia que aprendemos a apreciarlas por costumbre: son la idea de simetría, de perfecta regularidad en relación a nuestras propias percepciones; y la idea de absoluta irregularidad. Las innumerables estrellas esparcidas sin orden por la inmensidad del cielo, montañas, árboles, plantas, los cursos irregulares de los ríos, los colores infinitamente variados de las flores que adornan las llanuras: todo esto nos brinda constantemente el espectáculo de la irregularidad. La estructura de los animales, por el contrario, nos ofrece simetría; y dado que los seres humanos se enfrentan a estos dos principios opuestos a lo largo de su vida, el simple hábito debe conducir necesariamente al cariño. En consecuencia, todos los seres humanos deben querer tanto la perfecta regularidad como la sorprendente irregularidad. Mostraremos cómo estas dos vistas son agradables cuando

Si la partie de l'âme qui connaît, aime la variété, celle qui sent ne la cherche pas moins; car l'âme ne peut pas soutenir long-temps les mêmes situations, parce qu'elle est liée à un corps qui ne peut les souffrir. Pour que notre âme soit excitée, il faut que les esprits coulent dans les nerfs: or il y a là deux choses; une lassitude dans les nerfs, une cessation de la part des esprits qui ne coulent plus, ou qui se dissipent des lieux où ils ont coulé.

Ainsi tout nous fatigue à la longue, et surtout les grands plaisirs; on les quitte toujours avec la même satisfaction qu'on les a pris; car les fibres qui en ont été les organes ont besoin de repos; il faut en employer d'autres plus propres à nous servir, et distribuer pour ainsi dire le travail.

Notre âme est lasse de sentir; mais ne pas sentir, c'est tomber dans un anéantissement qui l'accable. On remédie à tout en variant ses modifications; elle sent, et elle ne se lasse pas". Cfr. Montesquieu, Ch. de Secondat, Baron de., Ibidem, (VIII. "Des contrastes"), 1757 (trad. cast. [2006]: pág. 36).

²⁴⁶ No parece necesario que subrayemos más la adhesión de Montesquieu a la teoría que defiende la utilización de los fuertes contrastes y la exclusión de la monotonía.

²⁴⁷ La crítica se dirige a la simetría que contiene el segundo libro de "Les Amours de Carite et Polydore, roman traduit du grec", una serie de cuatro volúmenes escritos por Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795) en 1760. Cfr. Díez Abad, Gloria. *Claves para una lectura del Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, de Jean-Jacques Barthélemy*. Dra. Blanca Acinas, Lope (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Dpto. de Filología. Universidad de Burgos, 2004, pág. 75.

se presentan con claridad y desagradables en aquellos objetos que las presentan de manera confusa]²⁴⁸.

“As Monsieur [Jean-Pierre] Marmontel says in his Poétique, a poem that offers the imagination a succession of varied images interest us more than a picture that shows us only a single moment taken from nature; and perhaps it is because poetry keeps the soul in motion –as it were- that we prefer it to painting.

On comparing architecture with these two arts, we find that often, like painting, it offers an image that does not change but sometimes, like poetry, it offers a varied succession of images. Consider, for example, two facades: one made up of columns that touch a wall, the other of columns that stand some way clear of it to form a colonnade; and suppose, also, that in both cases the intercolumniations are equal and decorated in the same way. The latter facade will possess a real beauty that the other will lack, namely, the varied and striking views that its columns present to the spectator as they jut out from the back wall of the colonnade. A comparison –a telling one, in our view- will make this apparent. If you walk in a garden along and at some distance from a row of trees, regularly planted so that their trunks touch a wall pierced by arched openings, the apparent relation between trees and arches will change almost imperceptibly, and your soul will receive no new sensation, though you keep your eyes fixed on the trees and the openings in the wall and though you cover a considerable distance in a short time. But if the line of trees is set a distance from the wall, you may walk in just the same way and enjoy a new view at every successive step as the trees mask a different section of the wall. At one moment you will divide them unequally or leave them entirely clear and mask only the intervals between them. As you move closer or farther away, the top of the wall will appear to rise level with the lowest branches or to intersect the trunks at widely differing heights. And so, though we have assumed the wall to be regularly decorated and the trees equally spaced, the former scheme will seem immobile, while the latter will come to life as the spectator moves, presenting him with a succession of highly varied views created by the infinity of possible combinations of the simple objects that he perceives.

These opposite effects, which arise solely from changing the position of a line of trees in relation to an arcaded wall, exemplify the contrast that we have sought to convey between the monotonous effect of columns touching a decorated wall and the rich variety produced by columns forming a colonnade”.

[Como dice Monsieur [Jean-François] Marmontel en su *Poétique*, un poema, que ofrece a la imaginación una sucesión de imágenes variadas, nos interesa más que un cuadro que nos muestra un solo momento tomado de la naturaleza; y quizás porque la poesía mantiene el alma en movimiento, digamos, es por lo que la preferimos a la pintura.

Al comparar la arquitectura con estas dos artes nos encontramos con que muchas veces, como la pintura, ofrece una imagen que no cambia, pero a veces, como la poesía, ofrece una variada sucesión de imágenes. Consideramos, por ejemplo, dos fachadas: una formada por columnas pegadas a una pared, la otra por columnas algo separadas de ella para formar una columnata; y supongamos, además, que en ambos casos los intercolumnios son iguales y están decoradas de la misma forma. Esta última fachada poseerá una belleza real de la que carecerá la otra, a saber, las variadas y llamativas vistas que sus columnas presentan al espectador al separarse de la pared y formar la columnata. Esta propiedad de multiplicar, sin debilitar, las sensaciones que recibimos al contemplar un edificio es una ventaja más notable que se hace más evidente en las columnatas que en cualquier otra especie de decoración. Una comparación, reveladora en nuestra opinión, lo hará evidente. Si caminas por un jardín en paralelo y a cierta distancia de una hilera de árboles, plantados con regularidad de modo que sus troncos toquen una pared perforada por aberturas arqueadas, la relación aparente entre árboles y arcos cambiará casi imperceptiblemente, y no percibirás distintas sensaciones, aunque mantengas la vista fija en los árboles y las aberturas de la pared y aunque se recorra una distancia considerable en poco tiempo. Pero si la línea de árboles se establece a una distancia de la pared, se puede caminar de la misma manera y disfrutar de una nueva vista a cada paso, ya que los árboles enmascaran una sección diferente de la pared. En un momento, se verá que los árboles dividen los arcos en dos partes iguales; un momento después, los dividirán de manera desigual o los dejarán completamente despejados y enmascararán solo los intervalos entre ellos. A medida que se acerque o se aleje, la parte superior de la pared parecerá elevarse al nivel de las ramas más bajas o intersectar los troncos a alturas muy diferentes. Y así, aunque hemos asumido que la pared está decorada con regularidad y que los árboles están igualmente espaciados, el primer esquema parecerá inmóvil, mientras que el segundo se aligerará a medida que el espectador se mueva, presentándole una sucesión de vistas



²⁴⁸ Cfr. Le Roy, Julien-David. *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece* (Vol. II. “Essay on the Theory of Architecture”, “The Architectural Principles Derived from the Habits that Human Beings Contract on Seeing the varied Objects of Nature”). Los Angeles: Getty Research Institute, 2004. págs. 377-378.

muy variadas creadas por la infinidad de combinaciones posibles de los elementos que percibe.

Estos efectos opuestos, que surgen únicamente de cambiar la posición de una línea de árboles en relación con un muro porticado, ejemplifican el contraste que hemos buscado transmitir entre el efecto monótono de columnas pegadas a un muro decorado y la rica variedad que producen las columnas que forman una columnata]²⁴⁹.

La aparición de la voz “paysage” (1765) obra de Chevalier de Jaucourt en la *Encyclopedie* coincide cronológicamente con la aparición de las *Observations* y con la confirmación teórica del argumento naturalista²⁵⁰. De la Rivas resume la idea en estos términos: “Si los procesos de la arquitectura no pueden ser sino imitación de los procesos naturales, la referencia para la ciudad será el jardín ya que en el arte de la jardinería se funden la naturaleza y la mano del hombre. Los trazados urbanos necesitan unas reglas que permitan a la vez regularidad y caos, orden y apariencia de desorden, una irregularidad o especie de confusión, fruto de la belleza y de la combinación de las partes, siguiendo la máxima de orden en el detalle y variedad en el conjunto. La ciudad debe ser como un bosque, una especie de retorno al origen en el que la naturaleza es el modelo a imitar”²⁵¹.

El reconocimiento de la pluralidad estética que se da en lo natural coincide, pues, con la constatación del carácter deficitario y carencial de la vida urbana. Todavía no se cuenta en este momento con una solución válida que permita hacer frente, directamente, a los nuevos compromisos socio-económicos o utilitaristas y a las nuevas necesidades demográficas y poblacionales. El paulatino acrecentamiento de la población coincide, pues, con la creciente precarización de la calidad estructural de las viviendas y la, cada vez más evidente pauperización de los componentes afectivos, relacionales e identitarios. Hogarth recoge en muchas de sus obras las demoledoras consecuencias que ha traído esta inapropiada acumulación de gentes: toda suerte de lacras morales (prostitución, mendicidad o delincuencia) pueblan las calles y salones de una sociedad marginal, la de primera mitad del siglo XVIII, que Hogarth retrata satíricamente²⁵². Se comprende, pues, la imperativa exhortación progresista a actuar, en virtud del bienestar colectivo y la felicidad pública, sobre las condiciones de vida de los ciudadanos que habitan los espacios periurbanos o los centros históricos



²⁴⁹ Cfr. Le Roy, Julien-David. *Ibidem*, (Vol. II. “Essay on the Theory of Architecture”, [“Principles of Architecture That Depend on the Nature of Soul and Our Sight; and First If All on the Beauty of Peristyles”]), págs. 370–371.

²⁵⁰ El trasfondo conceptual del *Essai* se repite nuevamente en el tratado de Jaucourt. Los valores que introduce Jaucourt son claramente pictorialistas y su interés por la visión liberal queda muy clara a lo largo del artículo.

²⁵¹ Cfr. De la Rivas, Juan Luis. La Naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar. *Urbana*, n° 24, 1999, pág. 21.

²⁵² Las pinturas moralizadoras y costumbristas de Hogarth, resaltan los aspectos nocivos y depravatorios que muestra la gran ciudad: escenas de Gin Lane, Beer Street (1751), escenas de la vida de Tom Nero (1751), etc.

degradados. Las exigencias propias del higienismo ilustrado están, por tanto, detrás de la aparición de las nuevas soluciones infraestructurales (de abastecimiento hidráulico y evacuación residual) que se comienzan a implantar en este momento. Sin embargo, no hay una solución única y por eso mismo se presentan nuevas propuestas que reclaman un fundamento más sólido que el contingente apoyo de los avances técnicos, higiénicos o urbanísticos del presente.

El pensamiento antropológico de Rousseau debe verse como exponente de una visión alternativa que no confía en las pretensiones objetivadoras del urbanismo ilustrado. Desde tal perspectiva hay que considerar el retraimiento nostálgico que embriaga el discurso rigorista, salvífico y autobiográfico de Rousseau. No parece haber discusión sobre este punto. El *Discours sur l'économie politique* (1755) nos sitúa ya en el contexto ideológico que defiende, frente al optimismo civilizatorio, la primordialidad de un naturalismo primitivo, sentimental y precientífico²⁵³. Es en este rememoramiento de la rusticidad primitiva, fácilmente rastreable en toda su producción autobiográfica y moral, de donde surge el rechazo a la avasalladora presencia de la gran ciudad²⁵⁴. Los textos de la *Lettre á D'Alembert* (1758), la *Nouvelle Héloïse* (1761) o el propio *Émile* (1762) son un valioso ejemplo de la protesta antiurbana (y casi fisiocrática) que acomete nuestro autor en este momento²⁵⁵. El desvalimiento, la corruptibilidad, el aburrimiento, la desigualdad o el despilfarro son, como Rousseau nos indica, las problemáticas prioritarias que acechan en los centros urbanos. Frente a estos peligros la única salida posible es el ideal. No hay cabida para la transformación progresista que propone el utopismo objetivador. La ilustración erra, para el ginebrino, en su pronóstico y en su solución. En la medida en que no hay posibilidad de cambio o rectificación, sólo procede el retraimiento a lo fontanal, a la naturaleza incontaminada y esencial. De ahí la exaltación de la arcadia bucólica y agraria, de la simplicidad de la vida campesina, de la casa de campo y de la cabaña.

La exaltación de la sincera felicidad de la pequeña comunidad agraria (muy clara en la Carta XIV de la segunda parte de la *Novelle Heloise*)



²⁵³ El *Discours sur les sciences et les arts* (1750) parece abrir la problemática acerca del carácter corruptor y nocivo de unas artes decorativas y suntuarias que alejan al individuo de su condición natural. Su ideal rigorista y de rusticidad arranca con una crítica a los materiales simbolizadores de estatus como el mármol.

²⁵⁴ Dejamos conscientemente de lado, la incierta problemática de la influencia de Rousseau sobre Laugier. Para Calatrava, la recuperación de la cabaña primitiva por parte de Laugier, sirve a Rousseau como símbolo de la rusticidad que el mismo quiere recuperar para la arquitectura; una rusticidad "que evoca los tiempos de la unidad frente a los hechos de diferenciación que ha traído consigo el desarrollo de la sociedad; es la arquitectura del momento en que el templo y la casa aún no se habían escindido y en que hombres y dioses habitaban juntos". Acaso no sea inútil recordar que la visión que Rousseau tiene de París también parece influenciada por el discurso laugieriano (*Essai*) sobre la urbe. Cfr. Calatrava, Juan, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*. Granada: Universidad de Granada, 2005, pág. 105.

²⁵⁵ La *promenade champêtre* (ligada a la sana y natural vida agrícola) se opone a la perniciosa *promenade urbaine*.

patentiza, más si cabe, la ausencia de autenticidad de la vida en la gran ciudad²⁵⁶. Estamos pues, en medio de una crisis cultural cuya marca definitiva es la honda cisura que se abre entre la naturalidad arcádica no adulterada y el marco contextual conformado por el desarrollo urbano. El planteamiento rousseauiano, causante en gran medida de esta conflictiva contraposición, no duda en declarar la experiencia campestre (de Valais, Clarens, la Ile de Saint-Pierre, etc) como la solución más óptima y anhelada ²⁵⁷.

La romantización de la naturaleza impide ya cualquier tipo de domesticación o artificialización de lo natural. De ahí el rechazo al geometrismo de la topiaria barroca o la imposición de cualquier suerte de disciplinización formal: *“Il ne donnera à rien de la symétrie; elle est ennemie de la nature et de la variété”* ²⁵⁸. En la *promenade champêtre* no hay lugar para la razón, la monotonía o el aburrimiento. Las sucesivas descripciones de paisajes y jardines campestres abundan en esta exaltación de lo agreste, selvático y, si se puede decir, de lo pintoresco ²⁵⁹. Todo se construye, en este dominio de la naturaleza virgen, *sans order et sans symétrie*.

Esta eticidad es la que parece adivinarse en las críticas de Girardin (protector y discípulo de Rousseau) a la simetría:

“La symétrie est née sans doute de la paresse et de la vanité. De la vanité en ce qu’on a prétendu assujettir la nature à la maison, au lieu d’assujettir sa maison à la nature; et de la paresse en ce qu’on s’est contenté de ne travailler que sur le papier qui souffre tout, pour s’épargner la peine de voir et de combiner soigneusement sur le terrain qui ne souffre que ce qui lui convient”

[La simetría ha nacido, sin duda, de la pereza y de la vanidad. De la vanidad, en cuanto que pretendió someter la naturaleza a su casa en vez de su casa a la naturaleza; y de la pereza, en cuanto que se ha contentado con no trabajar más que sobre el papel que todo lo aguanta para ahorrarnos la molestia de ver y ensayar con cuidado sobre el terreno que sólo soporta aquello que le conviene] ²⁶⁰.

El plan maestro diseñado por Girardin para el jardín de Ermenonville (1766) sigue al pie de la letra la filosofía de la nobleza de la Naturaleza

²⁵⁶ Y la índole teatral y/o apariencial que la caracteriza.

²⁵⁷ De ahí su exacerbado odio hacia París y la furibunda crítica a las grandes ciudades, auténticas “cloacas de la especie humana” en las que los hombres se amontonan contra natura. Sus últimas obras reflejan, del mejor modo posible, la acritud creciente contra el ambiente metropolitano. En la primera parte de *Les Confessions* (1782, ed. posth.) el odio a París, que parece un eco de Laugier, se hace omnipresente. Al mismo tiempo, abundan los comentarios positivos sobre diferentes jardines idílicos, un efímero refugio de paz frente a la maldad del mundo exterior.

²⁵⁸ “[Señor de Wolmar]: La simetría es enemiga de la naturaleza y de la variedad”. Rousseau, J. J., *Nouvelle Héloïse* (vol. II, Carta XI). Cfr. Rousseau et l’Architecture. En: Berchtold, J.; Porret, M., *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*. Genève: Éditions Droz, 2003, pág. 109.

²⁵⁹ Es una opinión muy controvertida. Recordemos que Rousseau sólo aprueba parcialmente el jardín inglés. Su opinión no es estética sino moral y en la coincidencia de ciertos aspectos o disposiciones muchos han querido ver una suerte de estética.

²⁶⁰ Cfr. Girardin, Louis-René “De la composition des paysages” (1777). En: Ábalos, Inaki (Ed.), *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. L., Col. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2009, pág. 53.

señalada por Rousseau en la *Nouvelle Heloïse* ²⁶¹. El espíritu general, como recuerda el propio autor en la *Promenade ou Itineraire des Jardins d'Ermenonville* (Paris, 1788), no puede ser más elocuente. Las escenas campestres se diseñan a la manera de las composiciones bucólicas y arcádicas de Claude Lorrain, Ruisdael o Jan van Goyens ²⁶². Como se desprende del propio texto, hay un interés constante por provocar en la *promenade champêtre* el interés del paseante. De ahí la *variété des aspects et des paysages*, los *assemblages floristiques*, las formas sepenteantes, la variedad de colores, la disposición chocante de las masas y el intento por reproducir mediante bellas oposiciones y orografías cambiantes “les effets les plus piquants de la nature”²⁶³.

Sabemos por la historiografía artística del periodo que la estética pintoresca, lejos de concretarse en decisiones arquitectónicas directas o duraderas va a verse paulatinamente contrarrestada por la proliferación y el efecto simultáneo de experimentación de toda una serie de orientaciones estéticas diversas como el eclecticismo revivalista, el neoclasicismo romántico, el progresismo reformista o el racionalismo eficientista prerrevolucionario²⁶⁴. Se podría decir, por tanto, que no hubo una arquitectura pintoresca característica del iluminismo durante la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar del reconocimiento formal realizado por *le jeune* Blondel (admitiendo la existencia de un tipo particular de caracteres arquitectónicos tendentes a hacer una revelación directa del “desorden natural”) es cierto que el pintoresquismo, como hecho arquitectónico específico, se va a ver subsumido en el proceso global de consolidación de los nuevos valores y principios. Difícil sería dar una versión más concreta del proceso de depreciación que una u otra corriente sufren en este momento. Lo que sí parece innegable es que detrás de esta certidumbre se esconde lo que parece ser un hecho historiográfico incontestable: la emergencia y

²⁶¹ Al jardín de Ermenonville, que se inicia hacia 1766 y está considerado como uno de los primeros y mejores ejemplos de jardín inglés en Francia, le precede, sin embargo, un jardín anónimo atribuido a Boullée, el de Chavillé (1764).

En Ermenonville pasa sus últimas semanas de vida Rousseau y allí es enterrado hasta que se toma la decisión (vía Robespierre) de trasladar sus restos al Panteón de París (1794). Cfr. Madec, Ph., *Op. cit.*, pág. 30.

²⁶² Cfr. Girardin, R., *Promenade ou Itineraire des Jardins d'Ermenonville*. Paris: Chez Merigot, 1811, págs. 5, 49. Debemos recordar, sin embargo, que existen dudas acerca de su autoría real.

²⁶³ Cfr. Girardin, R., *Ibidem*, pág. 62.

²⁶⁴ Los expertos coinciden en señalar las últimas décadas del siglo XVIII como un momento de convergencia y alternancia creativa entre las diferentes tendencias estéticas predominantes en ese momento. Kaufmann reconoce en la segunda mitad de la centuria en Francia estas orientaciones estéticas: un eclecticismo o revivalismo preocupado por la recuperación de los lenguajes pretéritos (ya fuesen antiguos o medievales); un neoclasicismo romántico, centrado en crear efectos atmosféricos y en explorar los recursos que proporcionaba la iluminación antagonica; un reformismo centrado en “establecer un nuevo orden de las partes integrantes” y un racionalismo tendente caracterizado por el sometimiento a unas reglas básicas, el rigor, la coherencia y la naturalidad. Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.* (1952), pág. 175.

prevalencia de la *théorie du caractère* en el ámbito arquitectónico de las décadas finales del siglo XVIII y las primeras del siguiente ²⁶⁵.

1.4 Ut architectura poesis ²⁶⁶

Como ha sido ampliamente recordado, es sobre todo el tema de la *théorie de caractères*, más aún que la mirada caleidoscópica de las primeras vanguardias del siglo XX, el verdadero perno ideológico en torno al cual gira, al menos en su más pura formulación teórica, todo el proceso de inevitable reelaboración metodológica que va a tener lugar en el inminente arranque de la modernidad ²⁶⁷.

Como señalan numerosos autores (E. Cassirer, J. von Schlosser o E. Kaufmann, entre otros), para explicar el inminente cambio conceptual que está a punto de producirse es necesario todavía cumplir con una condición adicional que impide que se clausure el viejo paradigma. De hecho, lo que evita que aún no se llegue a un punto de inflexión definitivo es la todavía inapelable coimplicación de la arquitectura, el estilo y la belleza. Los cambios efectivos, por tanto, sólo se efectuarán con la deliberada puesta en suspenso del estilo: el acto final de un proceso que busca la redelimitación definitiva de la *facies* del edificio. El desplazamiento del estilo como único fundamento expresivo del edificio, viene dado, como no podía ser menos, por la legitimidad de los nuevos y variados planteamientos: la aparición de nuevas tipologías arquitectónicas que requieren tratamientos aparenciales diferenciados (*hôtels particuliers*, *appartements*, *hôpitaux*, etc), la adquisición de nuevos requerimientos interiores al propagarse la cultura de la comodidad y la intimidad del clasicismo rococó, la difusión de las teorías estéticas de corte subjetivista, la depreciación de la belleza como rasgo genuino y ejemplar del edificio o la legalidad que ahora adquieren *les sensations* en el discurso arquitectónico.



²⁶⁵ En cuanto a la noción de *caractere*, recordemos que nace, como noción propiamente arquitectónica en G. Boffrand ("Il ne suffit pas qu'un edifice soit beau; il faut que le spectateur ressente le caractère qu'il doit imprimer" (*Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art*, 1745) y en J. F. Blondel (*Op. cit.* [1771], págs. 229-230).

²⁶⁶ Dictum de Per Palme. Cfr. Palme, P., *Ut Architectura Poesis*. En: *Idea and Form*. Uppsala: Ed. N. G. Sandblad, 1959.

Como señala Jiménez Heffernan también es el principio compositivo utilizado por Andrew Marvell en su poema *Upon Appleton House* (1651). Cfr. Jiménez Heffernan, J., *La Palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998, pág. 308.

La paráfrasis remite, también, a una fuente primaria bien conocida: el *Essai sur l'Art* (op. posth.) de Boullée ("la Poésie de l'architecture"). Cfr. Boullée, E.-L., *Essai sur l'Art*. Paris: Hermann, 1968, pág. 118.

²⁶⁷ Con la *théorie de caractères* "la componente subjetiva e individual de la obra de creación llega a la arquitectura de las Luces". Cfr. Moleón, Pedro. *John Soane y la arquitectura de la razón poética*. Madrid: ETSA/ Librería Mairea, 2001, pág. 86.

Para Vidler, la *théorie des caractères* aflora cronológicamente en Francia en las décadas centrales del siglo, a manos de autores como G. Boffrand, Ch.-E. Briseux, J. F. Blondel y Le Camus de Mézières. A pesar del conservadurismo que acusa Briseux –manifestado en su firme adhesión al sector más tradicionalista del período– su crucial aportación, concretada en el reconocimiento del valor de la sensación arquitectónica va a ser fundamental para el desarrollo de la *théorie de caracteres*.

Hoy día es comúnmente aceptado que Boffrand fue uno de los primeros autores en defender la teoría. Estamos, como podemos comprobar, en un punto culminante del desarrollo de la metodología clasicista. Por vez primera, se cuestiona la validez de un *STYLE* que, hasta ahora, era el garante de la belleza del edificio fuese cual fuese su tamaño o tipología, función o destino. La nueva permivisidad, que se nutre indistintamente de los estudios tipológicos de Briseux, Boffrand y J. F. Blondel, así como de las teorías que celebran la inagotabilidad del gusto y las sensaciones (vinculadas por Briseux al lenguaje arquitectónico), será la que finalmente permita que se concrete un recentramiento disciplinar sin precedentes anteriores. La redeterminación de la expresión artística no es cosmética o epitelial. Es el resultado de una profunda reversión ideológica que nace de nuevas demandas y necesidades públicas (sociales y asistenciales) o de funcionamiento. Es bajo esta perspectiva, bajo la que debe analizarse la noción de *caractere* que presenta Boffrand.

“Il ne suffit pas qu’un édifice soit beau, -escribe el nantés- il doit être agréable, et que le spectateur ressete le caractere qu’il doit imprimer, en sorte qu’il soit riant à ceux à qui il doit imprimer de la joye; et qu’il soit serieux et triste à ceux à qui il doit imprimer du respect ou de la tristesse”.

[No es suficiente que un edificio sea bello, debe ser agradable, que el espectador perciba el carácter que él deba imprimir, de manera que sea alegre para aquéllos a los que debe comunicar alegría; y que sea serio, triste para aquéllos a quienes debe inspirar respeto o tristeza]²⁶⁸.



La importancia del fragmento, casi una definición canónica del nuevo lenguaje es, en términos históricos, absoluta. La hipótesis, mostrada todavía de un modo discreto y dubitativo, propala la traza ideológica que van a seguir, sin solución de continuidad, figuras como Le Camus de Mézières, Boullée, Quatremere de Quincy o el propio Viollet-Le-Duc. La insuficiencia del estilo, y por extensión del sistema de órdenes, es ya definitiva. La reversión ideológica es total. La evocación literaria y la migratoriedad de las

²⁶⁸ Cfr. Boffrand, G., *Livre d'Architecture* (“Principes tirés de l’Art poetique d’Horace”). París: Guillaume Cavelier, 1745, pág. 27.

ideas facilitan, nuevamente, el proceso de reorientación metodológica en donde la poesía latina –en concreto el *Ars poetica* horaciano– vuelve a ser el espejo en el que se debe mirar la arquitectura. No hay disimulo en la actitud teórico-metodológica de Boffrand. En el *Livre de architecture* (1745) escribe:

“L’ Architecture est susceptible de différents genres (...) Ces edificies doivent annoncer au spectateur leur destination; et s’ils ne le font pas, ils pèchent contre l’expression”

[La Arquitectura es susceptible de diferentes caracteres (...). Estos edificios deben anunciar al espectador su destino; y si no lo fundamentan, pecarán contra la expresión]²⁶⁹.

Las siguientes líneas suscriben la misma idea:

“Ces différents lignes sont dans l’Architecture, ce que dans la musique sont les tons, qui sur différents cordes experimentent la joie et la douleur, l’amour et la haine, les graces et la terreur”

[Estas diferentes líneas son en la Arquitectura, lo que en la música son los tonos, que en diferentes cuerdas experimentan alegría y dolor, amor y odio, gracias y terror]²⁷⁰.

Antes de adentrarnos en el estudio de las propuestas teóricas enunciadas por los autores influenciados por la *théorie morpho-caractérologique d’architecture*, parece oportuno detenernos en dar a conocer los principios-guía que regulan el método de actuación de la arquitectura transicional de Boullée, Ledoux, Lequeu, Sir John Soane o Le Camus de Mezières ²⁷¹. Varios aspectos se imponen por encima de toda una

²⁶⁹ Cfr. Boffrand, G., *Ibidem*, pág. 16.

²⁷⁰ Cfr. Boffrand, G., *Ibidem*, pág. 9.

Recordemos también que la idea del edificio-poema se convierte en leitmotiv epocal, en parte, por la aparición del ensayo de Boffrand, *Principes tirés de l’art poétique d’Horace* (1745). La obra debe verse como una transposición de los teoremas de la pintura horacianos a la arquitectura. Para apoyar sus argumentos, Boffrand acudirá al pasaje horaciano donde se indica que los poemas no sólo deberían ser bellos sino, también, conmovedores:

“Non satis est pulcra esse poemata dulcia sumto,

Et quocunque volent, animum auditoris agunto.

Ut ridentibus arident, ita flentibus adflent

Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent,

Telephe, vel Peleu, male, si mandata loqueris”. Horacio, *Ars poetica*, 99-100.

[“No basta que los poemas sean elegantes; es necesario que sean suaves, y arrastrar a donde quieran el ánimo de los oyentes. Así como reímos con el que ría, así el semblante se entristece con el que llora; y si quieres que yo lllore, primero has de llorar tú, y entonces me moverán sus calamidades. Amigo Telepho o Peleo, si representais mal vuestro papel, no me dormiré o reiré”. Cfr. Horacio Flaco. *De arte poética* (cap. IV. Del ademán y pronunciación y del carácter de las personas) en Lozano, Pablo. *Colección de las partes mas selectas de los mejores autores de pura latinidad*. Madrid: Imprenta de Repulles y Verges, 1831, pág. 340.

Como ha señalado Hermans, hay una firme y clara voluntad de hacer derivar los principios constitutivos de la arquitectura de algunos planteamientos poéticos extraídos de Horacio. La transferencia es, *mutatis mutandi*, casi directa y llega, muy probablemente, a través de la doble influencia de Poussin y Dubos para los que Horacio es un referente ineludible. Bajo nuestro punto de vista, la influencia del franciscano es absoluta. No parece casual que la lectura de la *Disertation sur ce qu’on appelle le bon goust en architecture* (1734), en l’Académie Royale d’Architecture (que pasa a ser, después, la primera parte del *Livre d’Architecture* de 1745) coincida en el tiempo con la publicación de las *Reflexions critiques* (1734) de Jean Baptiste Du bos. La claridad dubosiana es inequívoca: la poesía, la pintura –el edificio en Boffrand– debe *émouvoir et exciter* (I, 24). Si desde la óptica de Dubos, la doctrina poética orienta a la acción pictórica, desde la visión de Boffrand, ese carácter oracular se debe trasladar al quehacer arquitectónico. La resemantización del *decoro* horaciano (que amplifica su sentido cambiando del plano puramente compositivo al moral) y del *caractere* (también figura clave de la doctrina poética horaciana) preabre todas las discusiones posteriores.

serie de lugares comunes que se vienen repitiendo y aceptando como incuestionables en la historiografía de la arquitectura moderna:

i) No parece erróneo considerar que la voluntad de simbolizar o caracterizar las nuevas tipologías edilicias (es decir, el nuevo ideal de expresividad o comunicabilidad del edificio) representa sólo una parte muy limitada de toda la investigación teórica que va a poner sobre la mesa proyectual la llamada *architecture parlante*. Basta, en efecto, con ampliar nuestra óptica de observación para darnos cuenta de que esta arquitectura “narrativa” no se agota en la proyección metafórica que configuran, conscientemente, las nuevas referencias expresivas ²⁷². En la época de Boullée, la reivindicación del *carácter* edilicio se ha impuesto ya suficientemente como para que nuestro arquitecto pueda afirmar que: “Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentiments analogues à l'usage auquel ces édifices sont consacrés” [Las imágenes que ofrecen (nuestros edificios) a nuestros sentidos deberían provocar en nosotros sentimientos análogos al uso al que esos edificios están destinados]²⁷³.

ii) La ampliación del número de tipologías edilicias y, dentro de esto, la preeminencia que adquieren los edificios de utilidad pública es otro aspecto importante que no conviene minusvalorar.

iii) En este marco, la sensación ligada en gran medida al principio del gusto cumple, también, un imprescindible papel. Como señalan Vidler y Tafuri, no debemos olvidar que la generación de arquitectos nacidos entre 1715 y 1745 se había formado en la época de las Luces, a la sombra del sensismo de Condillac, Helvetius y Diderot, entre otros ²⁷⁴.

iv) Es bien conocido, por lo demás, el decidido distanciamiento metodológico que estos arquitectos van a tener con respecto a los esquemas básicos de la teoría clásica, o canónica, de la imitación. Esta indiferencia cada vez mayor hacia lo que se ha dado en llamar mimesis positiva, formal o directa de la naturaleza no debe sorprendernos: representa el advenimiento

²⁷¹ Recordemos que, para P. Collins (1965), Soane es uno de los *architectes révolutionnaires* del período. El árbol genealógico se completaría con Boullée, Ledoux, Le Camus de Mézières y Durand. Todos ellos formarían la bisagra teórica y explicativa decisiva de lo que hoy conocemos como modernidad.

²⁷² Aunque el centro de gravedad especulativo gire, en gran medida, sobre el argumento asociacionista.

²⁷³ Cfr. Boullée, E.-L. *Architecture. Essai sur l'art*. París: Hermann, 1968. pág. 47. Como nos recuerda Kaufmann, a partir del último cuarto del siglo el nuevo ideal arquitectónico, el del carácter, parece asumirse de forma generalizada en toda Francia. Esta aceptación viene dictada, en parte, por la aceptación de las fisiognómicas de Lavater y de los volúmenes de J. F. Blondel (especialmente del cap. IV del tomo primero).

²⁷⁴ Este es el germen teórico que alimenta, en parte, el surgimiento de la arquitectura parlante. Cfr. a este respecto Tafuri, M., *Símbolo e ideología en la arquitectura de la ilustración*. En: VV. AA. *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Akal, 1987. págs. 98-99; véase también, Vidler, A., *Ledoux*. París: Ed. Hazan, 1987 (trad. cast. de Juan A. Calatrava. *Ledoux*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1994, Pág. 68).

de una determinada actitud mental, más arraigada a partir de las tesis formuladas por Quatrèmere de Quincy en el umbral del siglo XIX, declaradamente partidaria de una visión indirecta, metafórica y alusiva de la creación arquitectónica. Esta posición revela, al mismo tiempo, una clara voluntad de desmarcarse de uno de los sistemas más pertinentes para el pensamiento jerárquico-relacional de la época clásica: el sistema de órdenes. Se perfila, en suma, desde el último cuarto del siglo XVIII, la tendencia a sustituir las antiguas metodologías metafisicistas (órdenes, proporciones, etc) por la analogía poética. Boullée dirá más tarde: “Oui, je le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes” (“Sí, lo creo, nuestros edificios públicos deberían ser del agùn modo verdaderos poemas”) ²⁷⁵.

v) Otro rasgo distintivo de esta línea de pensamiento reside en la ya mencionada pretensión de desbordar las fronteras, hasta ahora casi infranqueables, de lo bello artístico. No hay que olvidar que entre las aspiraciones del *néoclassicisme révolutionnaire* se encuentra el intento explícito de legitimar una arquitectura no únicamente bella ²⁷⁶. De hecho, la belleza no es sino una de las varias formas de expresión que reviste lo estético. De ahí la importancia excepcional de nuevas *manières de voir, de sentir et d'exprimer* –claramente categoriales– que no son únicamente sentimientos de belleza ²⁷⁷.

vi) La atención dada a la recepción visual y a la experiencia emocional del *spectateur* representa, quizá, en mayor medida aún que la discusión sobre el carácter de las tipologías edilicias el elemento progresista más crucial de la *esthétique révolutionnaire* ²⁷⁸. El usuario es, de ahora en adelante, un espectador. Así lo expresa Briseux: “(...) l'Architecte habile doit contenter la curiosité des spectateurs, avec une telle gradation, que leur

²⁷⁵ Cfr. Boullée, E-L., *Essai sur l'art* (h. 1793), París: Hermann, 1968, pág. 47 (trad. cast. de Carlos Sambricio. *Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985); véase también, Madec, Phillip. *Op. cit.*, pág. 7.

La analogía poética de valores, principios, fenómenos y procesos representa, pues, la aspiración de la arquitectura revolucionaria por liberarse de los supuestos definidos por el modelo de “re-presentación” de la cabaña rústica y del sistema clásico de órdenes.

La analogía natural se va a enriquecer con la visión superlativa y magnificente de una naturaleza que simpatiza con lo Sublime. Conviene subrayar que, en el caso concreto de Boullée, éste refiere una suerte de mimesis analógica de los primeros principios y de las “grandes imágenes” de la naturaleza. La observación acerca del cenotafio de Newton expresa esta idea: “Mon imagination parcourait les grandes images de la nature. Je gémissais de ne pouvoir les rendre” [Mi imaginación recorría las grandes imágenes de la Naturaleza y gemía por no poder expresarlas]. Cfr. Boullée, Etienne Louis, *Ibidem*, pág. 138; véase además, Guibert, D., *Réalisme et architecture: l'imaginaire technique dans le projet moderne*. Bruxelles: Editions Mardaga, 1987, pág. 41.

Como es sabido, la imitación analógica, crucial en Boullée, será defendida por Quatremère de Quincy en su célebre *Dictionnaire historique d'architecture*.

²⁷⁶ La idea de la imitación de lo natural, que en el ámbito de lo clásico remite aún a lo bello, se transforma ahora con la imitación analógica y la reivindicación de nuevas categorías estéticas.

²⁷⁷ Como han recordado muchos autores, la idea clave es que ya no basta con que el edificio sea bello. La extralimitación de las viejas capacidades expresivas (p.e. de los estilos canónicos de lo simple, lo medio y lo sublime) conduce a un camino sin retorno. Estamos, a fin de cuentas, ante el asentamiento inmediato de nuevas y plausibles categorías estéticas como son lo sublime, lo pintoresco o lo interesante. La aparición de estas modalidades estéticas implica la afirmación del relativismo y mutabilidad de lo bello.

²⁷⁸ Este fenómeno, propio de la segunda mitad del XVIII, está ligado tanto a las nacientes tendencias individualistas como a la aparición y desarrollo del gusto personal. Sería injusto negar la importancia que adquiere la cultura de la *délicatesse* (p.e. la de Du Bos o Formey) en este contexto. Cfr. Du Bos, J-B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: Mariette, 1719, pág. 26.

admiration puisse augmenter à mesure qu'ils avancent dans les pièces (...). Les attributs de chaque pièce, en doivent annoncer l'usage" ([...] el Arquitecto habilidoso debe satisfacer la curiosidad de los espectadores, de tal forma que su admiración pueda aumentar según se avanza por las diferentes estancias [...]). Los atributos de cada pieza deben, pues, anunciar su uso)²⁷⁹.

vii) Cabría añadir que la fuerza expresiva del *néoclassicisme révolutionnaire* es fruto de una compleja y sutil red de nuevos principios constitutivos, criterios compositivos y temas. Hay que mencionar aquí, por sus aspectos directamente relacionados con la problemática enantiológica²⁸⁰: la incorporación de la geometría elemental (habida cuenta que es la más adecuada para el doble objetivo de dar expresividad y transmitir individualismo); la preferencia por una composición y articulación ástila (merece especial atención, por su importancia, la austeridad estereométrica); la aparición de una nueva actitud más atenta a las cualidades inherentes a los materiales²⁸¹; la importancia dada a los efectos (así, por ejemplo, el de la magnificación de las masas o el de la contrastación de elementos); la tendencia a la disociación o separación de la composición en unidades independientes o la, cada vez más clara, ansia de experimentación formal, espacial y constructiva ²⁸².

viii) Como señalan Kaufmann y Sedlmayr, el *principio antagónico o de tensión* constituye, en muchos aspectos, la piedra angular sobre la que se sostiene la *esthétique révolutionnaire* y marca, al mismo tiempo, una suerte de *coupure linguistique* entre las tendencias clasicizantes todavía vigentes y

²⁷⁹ Cfr. Briseux, C. E., *L'Art de Batir des Maisons de campagne* (Vol. II, Part. VII, cap. I.: "De la décoration intérieure des Edifices"). París: Chez J. B. Gibert, 1761, pág. 154.

²⁸⁰ Y junto a esta pulsión creadora muchos otros principios que orientan la actividad proyectual como la deslegitimación del precepto de representatividad, el rechazo al ornamento (que deja de servir para caracterizar el uso edilicio), la orientación paralelepípedica, el pluralismo de estilos, la desanimación de las formas o el recurso a la iluminación antagónica. La idea de un igualitarismo social que deviene en igualdad tipológica y la vinculación del ideal individualista proclamado por la Revolución con la autonomía e individualización de las formas constituyen, a nuestro modo de ver, dos de los aspectos más discutibles de la teoría "sociogénica" defendida por Kaufmann. Sobre el asunto del "egalitarianism" en la primera arquitectura revolucionaria, véase también, Sedlmayr, H. *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg-Wien: Otto Müller Verlag, 1948 (trad. ingl. de Brian Battershaw. *Art in Crisis: The Lost Center*. Oxford: Taylor & Francis, 2006, pág. 65 y ss.).

Tanto el principio de tensión, que veremos más adelante, como la autoafirmación de la individualidad de las partes constituyen dos elementos cruciales para la evolución y comprensión del nuevo lenguaje arquitectónico.

²⁸¹ De entre todos estos nuevos intereses, uno de los puntos que nos parece importante resaltar es el de una cultura de la materialidad que aboga por la des-antropomorfización o des-prosopeización de las formas del edificio: "Mais à préférer que l'on fait consister la perfection de la distribution Dans l'arrangement naturel des pièces de tout un édifice, (...)" Cfr. Blondel, J. F., *Architecture française, ou recueil des plans, elevations coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considerables de Paris* (Vol. I, Lib. I, cap. III ("Introduction à l'Architecture"), París: Chez Charles-Antoine Jombert, 1752, pág. 21.

La exigencia de un uso adecuado de los recursos materiales conllevará "la adaptación racional de las formas a su utilidad, y su conformidad al material". Se aboga, pues, por no trabajar contra las cualidades y las propiedades intrínsecas del material. La forma final es la resultante del trabajo eficiente sobre el material. Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.* (1952), págs. 65-66.

²⁸² En la época de Ledoux, la reivindicación de la experimentación se ha impuesto ya suficientemente como para que nuestro arquitecto-poeta pueda afirmar bajo el impulso de la nueva formalización revolucionaria que: "(...) la création est fille de la liberté". Cfr. Ledoux, C. N., *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* ("Plan d'une maison d'éducation"). París: Chez l'auteur, 1804, pág. 110.

la arquitectura “moderna” que se está fraguando a espaldas del lenguaje clásico desde finales del siglo XVIII ²⁸³.

En el arco temporal sorprendentemente breve de medio siglo (c. 1770–1820) asistimos, en efecto, a la superación de la arquitectura de los decenios precedentes y a la progresiva afirmación de un paradigma arquitectónico en muchos aspectos inédito y sustancialmente ajeno a la ideología clasicizante todavía activa.

La obra de Blondel *le jeune*, a medio camino entre continuidad e innovación, muestra en toda su evidencia la firme voluntad de reorientar el pensamiento proyectual hacia nuevos caminos del todo inexplorados ²⁸⁴. Como nos recuerdan Szambien y Kaufmann, el esfuerzo teórico contenido en los cuatro volúmenes de *l'Architecture française (1752–56)* ²⁸⁵ y en los nueve del *Cours d'architecture (1771–1777)* ²⁸⁶ traza una especie de panorámica

²⁸³ Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.* (1952), págs. 468, 470, 488, 489, 490, 521, 533, 535; véase también Rodríguez, Delfín. Claude-Nicolas Ledoux. En: VV. AA. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor, dis., 1996, pág. 125, n. 7.

En relación con este punto puede consultarse el excelente, aunque muy criticado, *Verlust der Mitte* (1948) de Hans Sedlmayr. Su libro confirma, con convincentes argumentaciones, el argumento “tensional” de Kaufmann. El austriaco señala, siguiendo una sugerencia de Th. Hetzer, el papel crucial de la tendencia a la “polarización” (“The progressive driving asunder of opposites [polarization]”) en la evolución del nuevo lenguaje arquitectónico. Cfr. Sedlmayr, H., *Op. cit.* (2006), pág. 147.

A ello parece también apuntar Terzoglou cuando vincula el principio de tensión, de forma concreta, a Boullée. Cfr. Terzoglou, Nikolaos-Ion. “Ideas of space from Isaac Newton to Étienne-Louis Boullée”, publicado en: *SA/IAH*, volume 27, number 1, 2012, págs. 35–37. El estudio de esta cuestión está desarrollado, también, por Trubiano. El autor sostiene que el principio de tensión anima toda la obra de Lequeu: “This is the element of tension which pervades the whole of Lequeu's work”. Cfr. Trubiano, Franca. *Jean-Jacques Lequeu, orthograph(i)e and the ritual drawing of l'architecture civile*. Dr. A. Perez-Gomez (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. School of Architecture. Montreal, McGill University 1995, pág. 125.

²⁸⁴ Aunque atrapado todavía en el sistema de órdenes, no va a poder evitar, sobre todo a partir de sus últimos volúmenes del *Cours*, ser influido por la estética del carácter. Con la llamada a la caracterización (“C'est reverser l'ordre des choses, & oublier que le premier mérite de l'architecture est d'assigner un caractère distinctif à chaque genre d'édifice” [(...) que el primer mérito de la arquitectura es el de asignar un carácter distintivo a cualquier género de edificio]) Blondel se coloca al frente de aquellos que sostienen la necesidad de redisciplinar el logos arquitectónico del período. Cfr. Blondel, Jacques-François. *L'Homme du monde éclairé par les arts*, Vol. I. Amsterdam: Chez Monory, 1774, pág. 108.

El examen de los hechos parece demostrar que, tras Boffrand y Briseux, el protagonista fundamental para la aceptación y consagración de la doctrina del *carácter* va a ser el ruanés. La importancia que tiene Blondel *le jeune* en relación con la evolución estilística del período tiene que ver, por tanto, con el profundo cambio de mentalidad experimentado por nuestro autor a partir de una coyuntura histórica absolutamente extraña y excepcional. Así pues, y aún a riesgo de ser demasiado excluyentes o reductivos, podríamos decir que la actividad teórica y metodológica de nuestro autor, se divide en dos grandes etapas: la primera o de juventud, dedicada a exponer pedagógicamente la confianza en los elementos de la composición arquitectónica clasicista (mayormente barroca) y, la segunda (o de madurez ideológica), concerniente a la limitación en la aplicación de los valores tradicionales y a la aceptación e integración definitiva de los nuevos principios. Es ese giro decisivo en los planteamientos, ese camino crítico de reconocimiento de los nuevos valores, el que constituye, esencialmente, el origen de la experiencia moderna propiamente dicha. Como nos recuerda Calatrava, la influencia de Blondel sobre los más importantes arquitectos del período, es difícilmente cuestionable. A su influjo directo sobre Boullée, Ledoux, Neufforge o De Wailly se suma su ascendente sobre Brongniart, Chalgrin, La Guépière, Desprez, Gondoin, Guimard, Rondelet, o Sir William Chambers. Cfr. Calatrava, Juan. Una propuesta de enseñanza de la arquitectura en la Francia de las Luces: Blondel y la Ecole des Arts. En: *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor Jose Miguel Caso González*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII. Vol. 1, 1995, pág. 118.

²⁸⁵ Los órdenes son ya en este momento un modo más de proporcionar “carácter” a la obra, como la composición de partes o el juego de luces y sombras: “La adecuación debe considerarse como la parte esencial de la arquitectura; es por medio de ésta como el arquitecto confiere el carácter y la dignidad al edificio que deberá levantar. (...)”. Cfr. Blondel, J. F. (Junior), *De l'Architecture Française*, París, 1752 (véase trad. parc. en: Patetta, Luciano, *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Celeste Ediciones, S. A., 1997, pág. 347).

Szambien nos recuerda como con el joven Blondel se establece el segundo sistema (tras el de Laugier) de tipologías edificatorias públicas (tan importante para Boullée) y como se realiza, por vez primera, una profusa delineación de los posibles caracteres posibles en la obra arquitectónica. Cfr. Szambien, W., *Op. cit.* pág. 126.

²⁸⁶ Blondel trata *extensamente* del “carácter arquitectónico” en el capítulo IV del volumen primero del *Cours* (“Análisis del Arte”). Los edificios deben, para el ruanés, expresar su propósito sin acudir a la escultura simbólica. Deberían recurrir, por contra, a la distribución de masas, la selección de formas y la elegancia del estilo. Una suerte de furor taxonomizador le lleva a enumerar un número muy elevado de caracteres o cualidades expresivas: “Par style en Architecture, on entend le véritable genre dont on doit faire choix, relativement au motif qui fait élever l'édifice. Le style dans l'ordonnance des facades, & dans la décoration des appartements, est proprement la poésie de l'Architecture, qui seul contribue à rendre toutes les compositions d'un Architecte véritablement intéressantes: c'est le style propre à chaque espece de bâtiment qui amène cette variété infinie dans les édifices de même genre, & de genres différents; le style peut peindre également le genre sacré, héroïque & pastoral, exprimer en particulier le caractère régulier ou irrégulier, simple ou composé, symétrique ou varié; enfin par le style on atteint au sublime, on parvient à la convenance, à l'expression; en un mot à ce degré de perfection du ressort de toutes les productions d'un Architecte” [Por estilo en Arquitectura se entiende el verdadero género que se debe elegir, en relación con el motivo por el que se eleva el edificio. El estilo en el ordenamiento de fachadas y en la decoración de apartamentos es verdaderamente la poesía

descriptiva de la evolución arquitectónica del período que abarca, desde la convivencia y aceptación de las categorías tradicionales (concatenación y conmensurabilidad entre las partes, equilibrio, gradación, orden jerárquico) hasta la reivindicación y acción de rendición ante las nuevas ideas: autonomía formal, ascenso de la sensación y exigencia de carácter, búsqueda de contrastación, etc ²⁸⁷.

Es sabido que esta tensión entre objetivismo y subjetivismo, razón e imaginación, clasicismo y rigorismo, totalidad y fragmentación se resuelve, en términos arquitectónicos, con el recurso a favor *de caractère, de sentiment et de sensation*. Como señala Kaufmann, la claudicación de nuestro autor ante los nuevos valores –lo que llamaremos a partir de ahora, la *hamartía de Blondel*– se produce en un momento indeterminado de la segunda mitad del siglo de intensa confusión disciplinar.

Cabría considerar que va a ser el examen directo de los espacios emblemáticos de la ciudad, concretado en sus célebres *promenades urbaines* por París, el que permita finalmente conocer las nuevas referencias, orientaciones y tendencias arquitectónicas del período²⁸⁸. Es en este marco ideológico de múltiples referencias estilísticas, en el que se podrá desarrollar, de forma natural, el doble proceso de expropiación de las inercias heredadas y de adquisición y fortalecimiento de los nuevos planteamientos. En definitiva, la imagen de perfección que le provoca la obra de Mansart, de Brosse, Lemercier o Perrault se sitúa, *en pendant*, de las manifestaciones contemporáneas de Servandoni, Boffrand, Meissonnier, Cuvilliés o Pineau. Es en este entrecruzamiento de líneas discursivas y tendencias, donde tiene

arquitectónica, ya que va a contribuir a hacer verdaderamente interesantes las composiciones del arquitecto (...) finalmente, por el estilo se alcanza lo sublime, la conveniencia y la expresión; en definitiva, a aquel grado de perfección que incumbe a todas las producciones de un Arquitecto]. Cfr. Blondel, J. F., *Cours D'Architecture ou Traité...*, Tomo I, Cap. IV ("Analyse de l'Art"), "Du caractère libre en Architecture". París: Chez Desaint, 1771. pág. 401.

²⁸⁷ La abundantísima y compleja summa blondeliana, con su intrincado haz de ideas y ambiguas relaciones, va a servir para poner en evidencia la precariedad de los principios configuradores del proyecto clásico. Intentemos recordar, con el auxilio de algunos textos, cada uno de estos principios:

i) Simetría y unificación: "La simétrie s'entend du rapport de parité qu'ont ensemble les hauteurs, longueurs & profondeurs de toutes les parties d'un edifice; elle se fait ressentir principalement dans l'union & la conformité du rapport des membres d'un ouvrage d'Architecture, & dans la totalité d'un bâtiment." ["La simetría se entiende de la relación de paridad que tienen conjuntamente las alturas, las longitudes, las anchuras y las profundidades de todas las partes de un edificio; ella, se deja sentir principalmente en la unión y la conformidad de la relación de los miembros de una obra de arquitectura y en la totalidad de un edificio"]. Cfr. Blondel, *Op. cit.* (1752) (Lib. I Cap. III ("Introduction a l'Architecture. Dissertation sur le goût, relativement à l'Architecture"), pág. 23 (nota c).

ii) Orden jerárquico: "Les aîles qui accompagnent ce principal corps de Bâtiment, servent à lui donner un air de supériorité & à le faire dominer sur tous les morceaux d'Architecture qui l'environnent" [Las alas laterales que acompañan al cuerpo principal del Edificio, sirven para darle un aire de superioridad y para que domine sobre las piezas arquitectónicas que lo rodean] Cfr. Blondel, Jacques-François. *Op. cit.* (1752) (De la distribution des maisons de plaisance, et de la decoration des edifices en general. T. I, part. II. cap. III ("De la decoration des Façades"), pág. 113.

iii) Integración escultórico-arquitectónica: "(...) la sculpture et l'architecture réunies, semblent y etre amenées par le meme esprit." ["La escultura y la arquitectura reunidas, parecen estar sometidas al mismo espíritu"]. Cfr. Blondel, Jacques-François. *Op. cit.* (1752) (Lib. I Cap. VI. París: chez Charles-Antoine Jombert), pág. 313.

iv) Aversión a la disparidad chocante. Cfr. (Blondel, Jacques-François. *Op. cit.* (1737) (De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Decoration des edifices en General. T. I. Cap. III, "Raisonnement de l'Art", pág. 162).

²⁸⁸ Es sabido que *les itinéraires urbains* se conforman como una innovación pedagógica de primer orden con Blondel. Cfr. Calatrava, Juan. *ibidem*, (1995), pág. 123.

lugar, subterráneamente, el socavamiento de las bases intelectuales y plásticas del sistema barroco:

“Les Artistes de la nouvelle Italie ont encore dégénéré en pendant de vue les originaux; ils ont préféré à l’unité, à la belle simplicité, la pénétration des corps, la mutilation des membres d’Architecture, le contraste des formes”.

[Los nuevos artistas italianos degeneraron en relación con sus originales; prefirieron frente a la unidad y a la hermosa simplicidad, la fragmentación de los miembros arquitectónicos y el contraste formal] ²⁸⁹.

“Une Architecture simple devoit être la plus estimée de toutes; la simplicité est le propre des ouvrages des grands Maîtres; elle porte un caractere que l’art ne peut définir, & que le plus habile Professeur ne peut enseigner: elle seule peut enchanter l’ame & les yeux; elle meme au sublime, & est toujours préférable, quoi qu’on en dise, à ces compositions forcées qui décelent l’Art, & à cette multitude d’ornemens dont les hommes sans doctrine surchargent leurs productions, parce qu’il est plus aisé de plaire au vulgaire par la confusion des membres & la prodigalité de la Sculpture, que par la simplicité dont nous parlons: il n’y a qu’un très-petit nombre de Connosseurs qui sachent la sentir & l’apprécier”.

[Una arquitectura simple debería ser la más estimada de todas; la simplicidad es lo propio de las obras de los grandes Maestros; conlleva un carácter que el arte no puede definir y que el más hábil profesor no puede enseñar: ella sola puede encantar al alma y a los ojos; nos lleva a lo sublime y es siempre preferible, digase lo que se diga, a esas composiciones forzadas que ponen de manifiesto al arte y a esa multitud de ornamentos con los que los hombres sin doctrina sobrecargan sus producciones, porque es más cómodo gustar al populacho por la confusión de los miembros y la prodigalidad de la escultura que por la simplicidad de la que hablamos: hay sólo un muy pequeño número de expertos que saben sentirla y apreciarla] ²⁹⁰.

Los párrafos no pueden ser más elocuentes. Con la llamada a la caracterización (*“C’est revenser l’ordre des choses, & oublier que le premier mérite de l’architecture est d’assigner un caractère distinctif à chaque genre d’édifice”*)²⁹¹ Blondel se coloca al frente de quienes sostienen la necesidad de redisciplinar el logos arquitectónico del período. No en vano, el éxito de la doctrina del carácter va a ir acompañada de significativos cambios cualitativos con profundas consecuencias estético-metodológicas: la individualización de los diferentes componentes del edificio, la desanimización de las formas, la exigencia de un uso adecuado de los recursos materiales, la tendencia a la simplicación formal, la apuesta por la contrastación de los elementos. Todas estas cuestiones, que entran



²⁸⁹ Cfr. Blondel, Jacques-François. *Cours d’architecture, ou traité de la décoration, distribution et...*, T. I, París: Chez Desaint, 1771, págs. 396-397.

Estamos hacia 1770, en el principio del fin del estilo rococó. La influencia en este momento de Diderot y Blondel resultará definitiva para la liquidación definitiva del estilo. Los diseños parecen presos, en este momento, de una intensa inquietud que parece querer quebrar *les premières qualités d’un project: l’unité et la simplicité*. Cfr. Picon, Antoine. “Vers une architecture classique. Jacques-François Blondel et le Cours d’architecture. En: *Les Cahiers de la recherche architecturale Classicisme*. Marsella: Editions Parenthèses, n° 18, 1985, pág. 30.

²⁹⁰ Cfr. Blondel, Jacques-François. *Ibidem*, págs. 396-397 (n).

²⁹¹ [(...) que el primer mérito de la arquitectura es el de asignar un carácter distintivo a cualquier género de edificio]. Cfr. Blondel, Jacques-François. *L’Homme Du Monde Éclairé Par Les Arts* (Vol.1).. Amsterdam: Chez Monory, 1774, pág. 108.

29. Église conventuelle (Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Planches. Vol. III. Pl. LVI) BLONDEL, Jean-François (s.d.).

30. Église conventuelle (Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Planches. Vol. III. Pl. LVII). BLONDEL, Jean-François (s.d.).

propiamente dentro de lo que consideramos como planteamientos neoclásicos pasan a primer plano en este preciso instante ²⁹². Para Kaufmann, la primera concreción específica de estas ideas aparece en las propuestas proyectuales para iglesias (Paroissiale et Conventuel) que Blondel incluye en los *Cours d'Architecture* que se publican entre 1771 y 1773 ²⁹³ [Figs. 29-30].

Estos proyectos son, nadie lo duda, la contestación gráfica a la acuciante tensión disciplinar que vive el período. Blondel descubre en estos diseños otra forma de modelizar los diferentes componentes del edificio. El apedazamiento sustituye a la unión articulada y, como nos recuerda Kaufmann, “the concept of blending the parts has been superseded by isolating and contrasting them; the Baroque pattern has been replaced by the Romantic” (“el concepto de mezclar las partes ha sido reemplazado por el de aislarlas y contrastarlas; el sistema barroco ha sido reemplazado por el romántico”) ²⁹⁴. Aunque muy indiciariamente, las *églises paroissiale et conventuel* contienen el germen de una concepción arquitectónica profundamente nueva y diferente. Nótese la extraordinaria modernidad de los componentes, muy sumarios, aquí presentes: la reorganización formal, (que incluye la fragmentación y posterior contrastación de los cuerpos aislados del edificio), la reubicación en el espacio anteabsidial del *sanctuarium altaris* (con vistas a lograr una pregnancia simbólica mayor), la instrumentalización de la luz, etc. La importancia dada a la impresión anímica y emocional nos sitúa, pues, en la órbita de la *architecture parlante* de Boullée, Lequeu o Le Camus de Mezieres ²⁹⁵.

Aunque las nociones de *genre et caractere* ya estaban presentes en *L'Architecture Française*, será en los *Cours* (1771-1773) donde asumen el protagonismo que hoy conocemos. En los siguientes fragmentos podemos comprobar esto de manera fehaciente:

“La convenance doit être regardée comme la partie la plus essentielle du bâtiment c'est par elle que l'Architecte assortit la dignité & le caractere de l'édifice qu'il doit élever”.



²⁹² En gran medida, gracias a la actividad teórica y pedagógica de Blondel.

²⁹³ Cfr. Blondel, Jacques-François. *Op. cit.* (1771), pág. 312; véase también, Blondel, Jacques-François. *Op. cit.* (Tome Troisième Pl. LIV (plantas), Pl. LVI-LVII (alzados ext.)), 1772, pág. 383.

²⁹⁴ Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.* (1952), pág. 442.

²⁹⁵ Igualmente explícita y significativa es la reflexión que encontramos en Le Camus de Mézières: “La véritable harmonie en Architecture depend de l'accord des masses & de celui des different parties, le style & le ton doit se rapporter au caractere de l'ensemble, & l'ensemble doit être pris dans la nature, dans l'espece & la destination de l'Edifice qu'on veut élever” [La verdadera armonía en arquitectura depende del acuerdo de las masas y del de las diferentes partes, el estilo y el tono debe referirse al carácter del conjunto y el conjunto debe ser tomado de la naturaleza, en la especie y el destino del edificio que se quiere construir]. Cfr. Le Camus de Mézières. *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (“Décoration extérieure”). París: Benoit Morin, 1780, pág. 56.

[La conveniencia debe ser considerada como una parte esencial de la construcción, es a través de ella que el arquitecto deduce la dignidad y el estilo del edificio que va a levantar]²⁹⁶.

“Il este assez difficile de rien déterminer sur une chose qui paroît arbitraire que le goût, cependant, relativement à l'Architecture, on peut réduire ses principes généraux à l'art de réunir la convenance, la proportion, la simetrie, l'ordonance & l'harmonie”.

[Es muy difícil definir nada sobre una cosa que parece tan arbitraria como el gusto, sin embargo en relación con la arquitectura, se puede reducir sus principios generales al arte de aunar conveniencia, proporción, simetría, orden y armonía]²⁹⁷.

“Toutes les différents especes de productions qui dépendent de l'Architecture devant porter l'empreinte de la destination particuliere de chaque édifice, tous doivent avoir un caractère qui détermine leur forme générale, & qui annonce le bâtiment pour ce qu'il est. (...) [Le caractère] est la belle disposition des masses générales, le choix des formes, & un stile soutenu, qui donnent a chaque bâtiment une maniere d'être qui ne convient qu'à lui ou à ceux de son espece”.

[Puesto que todas las diferentes especies 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 el edificio por lo que es. (...) [El carácter] es la bella disposición de las masas generales, la elección de las formas y un estilo sostenido lo que da a cada edificio una manera de ser que no le conviene más que a él o a lo que son de su especie]²⁹⁸.

Obsérvese como en apenas veinte años (los que separan la aparición de uno y otro texto) la *convenance*, otrora principio basilar de la teoría estética de Blondel, ha quedado englobada, con un rango ya menor, en las líneas de pensamiento que en el *Cours* tratan la teoría del carácter, las tipologías edilicias y el género ²⁹⁹. Es a partir de esta crucial realineación de los conceptos -que convierte al carácter en el primer principio de la arquitectura- cuando podemos afirmar que la *théorie du caractère* se completa y culmina ³⁰⁰.

²⁹⁶ Cfr. Blondel, J. F., *L'Architecture Française* (Tomo I, Cap. III “Introduction a l'Architecture”). París: Chez Antoine Jombert, 1752, pág. 22, n (a). La misma definición de la “convenance”, también obra de Blondel, aparece en el volumen cuarto de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París: Briasson, 1751, págs. 160-161.

²⁹⁷ Cfr. Blondel, J. F., *Ibidem*, (Tomo I, Cap. III “Introduction a l'Architecture”), 1752, págs. 22-23.

²⁹⁸ Cfr. Blondel, J. F., *Ibidem*, (Tomo II, Cap. VI “Du caractere qu'il convient droit de donner a chaque genre d'edifices”, “Du caractere libre en Architecture”). París: Chez Desaint, 1771, págs. 229-230.

²⁹⁹ Es preciso recordar en este punto que un lustro antes Diderot (*Essai sur la peinture*, 1765-66) acerca, hasta hacer casi coincidentes, la *convenance* y el *caractère*. Cfr. Madec, Philippe. *Op. cit.*, pág. 155.

³⁰⁰ La preocupación por el tema a estas alturas de siglo es evidente. Así se expresaba, Le Camus de Mézières en uno de los textos clave para el afianzamiento de la teoría de las emociones: “Que n'éprouvons-nous pas dans les oppositions des ténèbres les plus épaisses, & du jour le plus pur, dans les agréments du calme & les désordres de la tempête & des vents? Les nuances, les gradations nous affectent. | Ce sont donc les dispositions des formes, leur caractère, leur ensemble qui deviennent le sond inépuisable des illusions. C'est de ce principe qu'il faut partir, lorsqu'on prétend dans l'Architecture produire des affections, lorsqu'on veut parler à l'esprit, émouvoir l'âme, & ne pas se contenter, en bâtissant, de placer pierres fur pierres, & d'imiter au hasard des dispositions, des ornements convenus ou empruntés sans méditation. L'intention motivée dans l'ensemble, les proportions & l'accord des différentes parties produisent les effets & les sensation” [¿Cuántas cosas experimentamos por efecto de la oposición de las tinieblas más espesas y la luz más pura, de los encantos de la calma y los desórdenes de la tempestad y de los vientos? Los matices y las gradaciones nos afectan. Son, por tanto, las disposiciones de las formas, su carácter, su conjunto, aquello que constituye el fondo inagotable de nuestras sensaciones. Es de este principio del que cabe partir cuando, en Arquitectura, se pretende producir sentimientos, cuando se quiere hablar al espíritu, emocionar al alma y no contentarse con colocar piedra sobre piedra e imitar al azar disposiciones y ornamentos convencionales copiados irreflexivamente. la intención motivada en el conjunto, las proporciones y el buen acuerdo de las distintas partes producen las sensaciones]. Cfr. Le Camus de Mézières. *Le*

La concreción de las oposiciones en el Neoclasicismo Revolucionario

No es difícil hallar en la praxis proyectual “revolucionaria” ejemplos de edificios cuyas disposiciones y composiciones remiten a esa idea de *architecture tensionnée ou clairement enantiologique* ³⁰¹.

Antes de adentrarnos en la valoración de las experiencias proyectuales específicas acaso no sea inútil recordar, en extrema síntesis, las coordenadas de orientación que delimitan *le fond oppositionnel (conflictuel ou agonistique)* del nuevo estilo arquitectónico. A este respecto, conviene señalar, antes de nada, que la línea de delimitación de este nuevo territorio proyectual viene marcada, sobre todo, por la adopción de un sistema de articulación volumétrico, constantemente utilizado en la arquitectura revolucionaria, basado en el ordenamiento y la potencialidad de las piezas individuales ³⁰². Corolario de este punto básico es la idea de que el *principe d'autonomie ou de indépendance des parties*, en cuanto que elemento reconocible del estilo revolucionario, anticipa y, en consecuencia, abre camino a la superación de los principios compositivos que se erigen tras la lógica del *embellissement classique* ³⁰³. Este aspecto influye directamente en lo que se ha dado en llamar *volonté de forme ou volonté artistique (Kunstwollen) de l'époque*. Debemos recordar, por otro lado, que el método de composición por partes o elementos –es decir, la resolución de la forma

Genie... (“Introduction”). París: Chez l'Auteur-Benoît Morin, 1780, págs. 7-8 (véase trad. parc. en Hereu, Pere, et al., *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Editorial Nerea, S. A., 1994, págs. 74-75).

En el momento en que Le Camus de Mézières publica este texto, se ha publicado, sólo en Francia: el tratado de Descartes *Les passions de l'âme* (1649), *l'Art de connaître les hommes* (1660) y *Les Caractères des passions* (1662) de Marin Cureau de La Chambre, el *Traité du rapport de la figure humaine avec celle des animaux* (1671) y el catálogo de representaciones pictóricas sobre las emociones de Ch. Le Brun (*Conférence*, 1668), y las conocidísimas *fisiognómicas* de Lavater (*L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, 1775-1778), entre otras muchas obras.

El pensamiento musical, por otro lado, no es ajeno a esta doctrina. De hecho, va a desarrollar una doctrina de los afectos, basándose en la creencia de que ciertos detalles y características musicales pueden inspirar o impulsar emociones o pasiones específicas. En pendant con el pensamiento arquitectónico, la música francesa desarrolla un interés parecido: tras Le Faucheur (*Traité de l'action de l'orateur*, 1657) y Mersenne (*L'Harmonie universelle*, 1636) son La Borde (que hace una síntesis de los diferentes caracteres) y La Cépède quienes mejor recojen este deseo de expresar las pasiones y emociones.

Esta teoría se va a desarrollar en profundidad, ya como *Affektenlehre*, en Alemania donde aparecen a comienzos del setecientos los trabajos de Reinhard Keiser (*Componimenti musicali*, 1706), de Johann Matheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1716) y de Johann David Heinichen (*Neu erfundene und gründliche Anweisung*, 1711). Cfr. Walter Hill, John. *Baroque Music in Western Europe, 1580-1750*. New York: Norton, 2005 (trad. cast. de Andrea Giráldez Hayes. *La música barroca*. Madrid: Akal Ediciones, 2010, págs. 400-406).

³⁰¹ Hay que aclarar, no obstante, que la lógica del *embellissement classique* no será totalmente abandonada. Representará, por contra, una corriente más de entre las muchas posibles del período. No faltan defensores de una u otra vía.

³⁰² Un estudio sistemático de esta cuestión puede verse, entre otros, en Capitel, A., *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

³⁰³ En este sentido, nuestra investigación se plantea la cuestión de cómo deben interpretarse o juzgarse las propuestas ideales que la arquitectura revolucionaria presenta ante nosotros.

por la vía de la adición/combinación de unidades compositivas- va a ser una parte fundamental de los programas durandiano y beauxartiano³⁰⁴.

Se perfila, en suma, desde las décadas finales del siglo XVIII, una significativa tendencia a superar los viejos modelos “mediocrizadores” de conformación, articulación y armonización arquitectónica. Por primera vez, encontramos como elemento característico de la estructura del lenguaje el axioma de la oposición polar, una exigencia “moderna” que, en la sintaxis compositiva clásico-barroca, no tenía lugar. Para bien y para mal, la ruptura de la totalidad y del encadenamiento orgánico sigue siendo un paso obligado para la realización del nuevo *ideal enantiológico* ³⁰⁵.

Recordemos a este respecto que tanto la colisión manierista como el contraste barroco o tardobarroco aparecen en un momento todavía proclive a *l'unification et l'accord général de toutes les parties d'un bâtiment*. Un discurso diferente se impone, por contra, en las propuestas formales idealmente proyectadas por los maestros de la arquitectura revolucionaria del periodo ilustrado. En este contexto, tiene sentido apuntar la existencia de varias constantes configuracionales (*Gestalten*) que, de una manera u otra, remiten a lo que Kaufmann señala como una base antitética o enantiológica ³⁰⁶. Una primera aproximación nos va a permitir construir un inventario de las estructuras discursivas de contrastación utilizadas en los periodos de afirmación y desarrollo de los nuevos valores ³⁰⁷. Pasamos a enumerarlos a continuación:

-*Antagonismo/coalescencia entre elementos discrepantes*. Son muchas las realizaciones de este tipo que podemos identificar tanto en la *première génération révolutionnaire* de 1730 como en la de sus continuadores de la generación de 1760. Un ejemplo muy claro de esta estrategia puede encontrarse en la miscelánea de temas (jarrones, tumbas, ruinas y fuentes)

31. *Fontane per laqua del te inventione* (Collection de divers sujets de vases, tombeaux, ruines et fontaines, utile aux artistes, 1770. Pl. 17) LE GEAY, Jean-Lauren (s.d.)

32. *Architecture, composition bizarre* (Collection de divers sujets de vases, tombeaux, ruines et fontaines, utile aux artistes, 1770. Pl. 23) LE GEAY, Jean-Lauren (s.d.)

³⁰⁴ Tras esto subyace, como señala Otxotorena, el alejamiento y la desaparición del sistema de órdenes y proporciones. Cfr. Capitel, Antón. *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2009, pág. 97 y ss.; véase también sobre el tema Otxotorena, J. M., *La construcción de la forma. Para una aproximación contemporánea al análisis de la arquitectura*. Pamplona: ETSA de Navarra, 1999, pág. 44 y ss.

³⁰⁵ Estamos, y esto es crucial para nuestra investigación, ante unas enantíosis despojadas de su aval metafísico. El contraste oposicional se fundamenta, sino exclusivamente, sí cada vez en mayor medida, sobre el recurso de la sensación. Es claro que la afirmación del nuevo principio de tensión oposicional es deudora, en último término, del proceso de *desconvencionalización* y *desmetafísicación* que va a experimentar el lenguaje arquitectónico durante todo el siglo XVIII.

³⁰⁶ Es innegable la importancia de Kaufmann en este contexto de análisis de mecanismos discursivos. Nuestra aproximación no es más que una primera propuesta que justifica ulteriores trabajos. Para no repetir el discurso de Kaufmann nos ceñiremos, siempre que sea posible, a ejemplos particulares no tratados previamente. Incluiremos en este grupo de autores franceses, por su importancia singular, a un autor foráneo como Sir John Soane.

³⁰⁷ Moleón intentó delimitar con la mayor exactitud posible la cronología del Neoclasicismo internacional: primera etapa (1740-1780) o de estabilización y materialización de los ideales de la Ilustración; segunda etapa “revolucionaria” (1780-1805) o de desarrollo y consolidación de los nuevos valores; tercera etapa (1805-1814) o de instrumentalización política del estilo Imperio; cuarta etapa (1814-48) de contaminación “de un ecléctico y fluctuante modo proyectual entre el academicismo y el nuevo ideal historicista”. Como es sabido, este proceso de *émancipation disciplinaire révolutionnaire* culmina con la afirmación de un racionalismo, el durandiano, basado principalmente en la combinatoria modular y en consideraciones sobre la *bienséance économique*. Cfr. Moleón Gavilanes, P., *Juan de Villanueva*. Madrid: Ediciones Akal, S. L., 1998, págs. 8-9.

que publicó Jean-Lauren Le Geay, el tercer profesor de Boullée (*Collection de divers sujets de vases, tombeaux, ruines et fontaines, utile aux artistes*, 1770) [Figs. 31-32]. En lo que concierne a su formulación arquitectónica el antagonismo encuentra su más neta expresión en la discordancia entre las partes inferiores y las superiores. Así, la yuxtaposición irrelacionada del segundo proyecto de Ledoux de la Maison du Directeur des salines (Chaux, h. 1776) donde vemos como los volúmenes geométricos primarios se oponen a las columnas anilladas con almohadillados geométricos³⁰⁸ [Fig. 33].

Otros ejemplos muy claros de oposición geométrico-configuracional nos los brinda la arquitectura de Sir John Soane. Piénsese, por ejemplo, en como se confrontan los vanos circulariformes con el lenguaje ortogonal en el Stable Block at Royal Hospital Chelsea (1814).

La oposición belvedere circular/cuerpo paralelepípedo constituye uno de los estilemas básicos del sociolecto arquitectónico de la época. Hay varios ejemplos extraordinariamente ilustrativos. En este grupo consideraremos varias obras como el Hôtel d'Espinhal (1780) y la Maison du Caissier en Chaux (h. 1800) de Ledoux, la Moggerhanger House (1791) de Sir John Soane o la Maison de M. Le Doux (h. 1792) de Jean Francois Janinet³⁰⁹.

-*Totalidad/fragmentación (unificación/aislamiento)*. En este caso la oposición concierne a la unidad de la obra. La intención proyectual de fondo es liquidar la ilusión de la unidad como principio dominante del proyecto y asumir el principio de disyunción de los componentes. Los ejemplos podrían ser numerosísimos. Citaremos, en primer lugar, algunos proyectos irrealizados de Ledoux. Dentro de este grupo se pueden incluir muchos de los diseños incluidos por el dormanista en su compendio de 1804. Así, por ejemplo, en el proyecto Maison de Campagne (pl. 21), en el Batiment d'Ouvriers (pl. 39) o en la Eglise de Chaux (pl. 74)³¹⁰. Otros ejemplos interesantes y quizá menos conocidos son Les Bains publics para la ciudad de Nantes (1776) de Mathurin Crucy o el projet d'hôpital pour la Roquette de Bernard Poyet [Fig. 34]. La configuración paratáctica que aísla y separa las partes contraponiéndolas se encuentra, también, en la obra del discípulo de Ledoux, Louis-Ambroise Dubut (p.e. en la Maison III). De hecho, la autonomía y la

33. Maison du Directeur des salines, Chaux, segundo proyecto (L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation tome premier. Paris: C. N. Ledoux and H. L. Perroneau, 1804, Planche 71). LEDOUX, Claude (1776).

34. Les Bains publics para la ciudad de Nantes CRUCY, Mathurin (1776).



³⁰⁸ Cfr. Ledoux, C. N., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (Tome premier). Paris: C. N. Ledoux and H. L. Perroneau, 1804, pág. 152 y ss., planche 71.

³⁰⁹ En la Barrière ledouxiana de la Villette (1784-1798) es el alto tambor cilíndrico el que se confronta al cuerpo basamental.

Para el Maison du Caissier, véase Ledoux. *Ibidem*, Planche 85.

La St. Mary's Church (Bryanston Square, London) del discípulo de Soane, Sir Robert Smirke (1825) representaría otro ejemplo paradigmático.

³¹⁰ En la Maison de Campagne se produce entre las alas piramidales, los pabellones paralelepípedos y el cuerpo-tambor central. El Batiment d'Ouvriers muestra un alzado entrecalleado que se separa orgullosamente del resto de componentes del edificio. En la iglesia de Chaux vemos claramente segregadas las cuatro torres angulares. Cfr. Ledoux, C. N., *Ibidem*, pág. 152, planche 72 (Élévation perspective).

segregación se presentan como el elemento clave a la hora de explicar la metodología dubutiana³¹¹.

–*Contraste de escala y dimensional*³¹². La Maison d'un Cosmopolite (1782) de Antoine Vaudoyer es, sin duda, uno de los mejores ejemplos a la hora de ilustrar esta enantíosis³¹³ [Fig. 35]. Encontramos otro ejemplo en la Barrière des Bons Hommes ou de la Conférence (1786–88) de Ledoux. En este caso, la oposición está provocada por la confrontación entre el cuerpo basamental y la pesantez del cuerpo (paralelepípedo) superior.

La arquitectura de Sir John Soane ofrece otro ejemplo significativo en la iglesia sepulcral de Ttringham (1796) donde la linterna parece flotar sobre el sólido cuerpo que sirve de basamento³¹⁴ [Fig. 36]. También Boullée contribuyó a difundir esta estética del contraste dimensional [Fig. 37]. En el Cénotaphe de Newton (1784) la desproporcionalidad está ocasionada por el contraste entre la escala del sarcófago y la de la bóveda esférica³¹⁵. En las variantes para la entrée de la Bibliothèque du Roi (1787) las esculturas apotropaicas de los nichos contrastan con la estructura muraria de la fachada. También el Cénotaphe de Turenne (1786) muestra un contraste entre la escala pública del acceso y el gigantismo del cuerpo superior.

Citaremos, para terminar otros dos ejemplos de finales de siglo. El primero es el proyecto de catedral (1792) de J.-B.-Ph. Moitie [Fig. 38]. El conflicto de escala se produce entre los huecos de acceso del cuerpo basamental y el carácter monumental de los volúmenes paralelepípicos y cilíndricos del edificio. El segundo ejemplo es el Cénotaphe à Newton de Jean-Baptiste-Auguste Labadie (1800) [Fig. 39]. En este caso, está clara la enorme diferencia que hay entre la circulariforme de la bóveda inferior de acceso y la de la bóveda esférica superior³¹⁶.

–*Masividad/ligereza*³¹⁷. La voluntad de conferir una cierta ligereza a aquellas partes superiores apoyadas sobre pesadas subestructuras (rústicas y

35. *Maison d'un Cosmopolite*. VAUDOYER, Antoine (ca. 1783).

36. *Ttringham Chapel*. SOANE, Sir John (ca. 1792).

37. *Entrée de la Bibliothèque Nationale: [élévation] : [projet n° 9]: [planche n° 46]*. BOULLÉE, Etienne-Louis (ca. 1787).

38. *Proyecto de catedral*. MOITIE, J.-B.-Ph. (1792).

39. *Cénotaphe à Newton*. LABADIE, Jean-Baptiste-Auguste (s.d.).

³¹¹ Cfr. Dubut, Louis-Ambroise. *Architecture civile: maisons de ville et de campagne de toutes formes et de tous genres*. Paris: de l'imprimerie de J.M. Eberhart, 1803, pl. V.

³¹² Recordemos que el Clásico se caracteriza por el equilibrio perfecto entre las partes. La posición que hemos llamado *equilibrista* va a rechazar, pues, los contrastes dimensionales excesivos. Cfr. Battisti, Eugenio, *In luoghi d'avanguardia antica*, Roma, Editrice, 1981 (trad. cast. de Juan Antonio Calatrava. *En lugares de la vanguardia antigua*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1993, pág. 72).

³¹³ Existe un estudio preliminar a tinta en la Biblioteca Nacional de París. Cfr. Vaudoyer, Antoine. Preliminary Study for the 'Maison d'un Cosmopolite' (h. 1782) Ink, pencil and washes on paper, 115 x 242 mm, Bibliothèque Nationale, Paris.

³¹⁴ Watercolour on paper de Joseph Michael Gandy (1771 – 1843).

³¹⁵ Tipología que prefigura Vaudoyer con su 'Maison d'un Cosmopolite' y que encontramos también en el temple of equality (1791) de Jean-Jacques Lequeu y en el cénotaphe à Newton de Jean-Baptiste-Auguste Labadie (1800).

³¹⁶ Cfr. VV. AA., *Grands prix d'architecture. Projets couronnés par l'Académie d'architecture et par l'Institut de France*, Fol., París: 1806, planche 98.

³¹⁷ Se trata, nada menos, que de cuestionar aquella manera de construir que daba prioridad ontológica al peso sobre la ligereza. Hay una deuda clara, en este sentido, con la estética del Imperio francés, la Regencia inglesa y el Bierdemeier alemán. Estos estilos crearon edificios completamente cubiertos con estuco suave, pintado de colores pálidos; todos ellos muy ligeros y graciosos, comparados con la arquitectura barroca. Cfr. Rasmussen, S. E., *Om at opleve arkitektur*. Copenhagen: G.E.C. Gads Forlag, 1957 (trad. cast. de Carolina Ruiz).

40. *Orthographie du tombeau de Porsema roi d'Etrurie, appelé le labyrinthe de Toscane.* LEQUEU, Jean-Jacques (ca. 1792).

41. *Pavillon de bains* SOBRE, Jean-Nicolas (1794).

42. *Maison de Mlle. Guimard* LEDOUX, Claude (h. 1772).

43. *Maison Hosten 11-14* LEDOUX, Claude (h. 1792).

44. *Bourse maritime* POMPOM, Ami-Joseph (ca. 1798).

45. *Project for a justice de paix* VIGNON, Barthélemy (1794).

46. *Palais de Justice* BERNARD, Joseph-Jean (1782).

47. *Arc de triomphe* MOUREAU, Jean-Charles-Alexandre (ca. 1783-03).

48. *Temple d'Antonin et Faustine (Dessin scolaire d'architecture)* MÉNAGER, Jean-François-Julien (ca. 1809).

49. *The Church of St Peter Walworth.* SOANE, Sir John (ca. 1823).

almohadilladas) inspira, de manera inequívoca, la *praxis projective révolutionnaire*. Que la metodología proyectual de estos autores no era en absoluto indiferente a la idea de ligereza expresivo-constructiva, es algo que podemos comprobar fácilmente. Dentro de este grupo se pueden incluir la *tombeau de Porsenna* (1792) de Jean-Jacques Lequeu y la *Maison des gardes agricoles pour le parc de Mauperthuis* de C. N. Ledoux [Fig. 40].

-*Superficialidad (planitud)/ profundidad*. La oposición plano/profundo sería la variante que se mantiene más apegada al uso clásico o tradicional. En este grupo consideraremos el frente sur del Bank of England de Sir John Soane (1788) y las casas Hosten (1787), la *Maisons de Commerce* (1785-89)³¹⁸ y la *Maison de doux ébénistes*³¹⁹ de Ledoux. También podemos encuadrar en este grupo la *Maisons de Plaisance* y el *Pavillon de bains* (1794) de Jean-Nicolas Sobre (*le jeune*)³²⁰ [Fig. 41].

-*Espacio-masa (vacío-lleño)*. Así entre la masividad de los paramentos y el nicho esférico-absidal con su pantalla de columnas en la *Maison de Mlle. Guimard* (h. 1772) de Ledoux. El mismo arquitecto dispuso un contraste parecido en la *Maison Hosten 11-14* (1792) [Figs. 42-43]; en este caso la tensión se consigue oponiendo la masividad muraria a los huecos generados por los ventanajes. Otro ejemplo muy claro lo encontramos en la *Bourse maritime* de Ami-Joseph Pompom (1798)³²¹ [Fig. 44].

-*Estereotómico-tectónico*³²². A esta categoría pertenecen el *Palais de Justice de paz* de Barthélemy Vignon³²³ [Fig. 45], el *Palais de Justice* (1782) de Joseph-Jean Bernard³²⁴ [Fig. 46], o el *Arc de Triomphe* (1783-03) de Jean-Charles-Alexandre Moreau³²⁵ [Fig. 47]. Cabría citar otros ejemplos muy claros como la *Bibliothèque Publique* de Jean-Baptiste-Louis Faivre (*Le Faivre*)³²⁶, el *Temple d'Antonin et Faustine* (1809) de Jean-François-Julien Ménager o la *Iglesia de St. Peter Walworth* de Sir John Soane (1823-25) [Figs. 48-49].

Experiencia de la Arquitectura. Barcelona: Ed. Reverté, 2004, pág. 94). Recordemos, por otro lado que Jacques François Blondel había hecho una valoración positiva del Gótico (Lib.III del *Cours*) donde diferenciaba, con claridad, decoración y estructura (alabando el ingenio de la estructura gótica). También el Libro VI resaltaré el "carácter de ligereza" y elevación*, un nuevo ideal que pasará a la arquitectura posterior.

Es importante considerar, en este contexto, l'église Sainte-Geneviève de Soufflot (1790). Este edificio, célebre con razón, puede servir como punto de partida para una reflexión crítica sobre la relación de lo ligero y lo pesado.

³¹⁸ Cfr. Ledoux. C. N., *Op. cit.*, (1804), planche 25.

³¹⁹ Cfr. Ledoux. C. N., *Ibidem*, planche 28.

³²⁰ Cfr. Prieur, Amant Parfait. *Collection des prix que la ci-devant Académie d'Architecture proposoit et couronnoit tous les ans, gravée au trait, imprimée sur papier propre être lavé*. Tome premier. Paris: Van Cléemputte, Pierre Louis. XIV° Cahier, pág. 80.

³²¹ Cfr. VV. AA., *Op. cit.*, (1806), planche 61.

³²² Que traduce el enfrentamiento columna/muro o entre vitruvianismo y racionalismo.

³²³ VV. AA., *Op. cit.*, (1806), planche 36.

³²⁴ Cfr. Prieur, Amant Parfait. *Collection des prix que la ci-devant Académie d'Architecture proposoit et couronnoit tous les ans, gravée au trait, imprimée sur papier propre être lavé* (Tome premier). Paris: Van Cléemputte, Pierre Louis, 1787, pág. 14, Cahier III°.

³²⁵ Cfr. Prieur, Amant Parfait. *Ibidem*, pág. 116, Cahier XIX°.

³²⁶ Cfr. Prieur, Amant Parfait. *Ibidem*, pág. 58, Cahier, X°.

-*Coalescencia espacial*. En este grupo consideraremos el Oikema ou projet de maison de plaisir (1804) de Ledoux.

-*Iluminación antagonica (lumière mystérieuse)*³²⁷. Tras haberse definido de forma sumaria la “sublimidad lumínica natural”, esto es, la iluminación antagonica, surge la posibilidad de ponerla en práctica en la praxis proyectual concreta de la época. En este grupo consideraremos el Projet pour une basilique Métropolitaine (1781-1782) de Etienne-Louis Boullée ³²⁸ [Fig. 50], el diseño para Le Colisée de Paris de Le Camus de Mézières o el proyecto para Pitzhanger Manor (1802) de Sir John Soane, entre otros.

No es difícil comprobar que el recurso a la ocultación de las fuentes luminosas asume, en este ámbito, un imprescindible papel.

-*Contraste matérico-textural*. Kaufmann señala a propósito de la resignificación dieciochesca de lo natural lo siguiente: “It no longer meant the imitation of organic nature, but rather the rational adaptation of the forms to their purpose, and their conformity to the material”³²⁹. Se trata, si nos detenemos a pensar en ello, de un eficientismo material basado en el respeto a las propiedades físicas de los materiales constructivos en clara antítesis con el tratamiento prosopeyizador barroco.

El período ofrece numerosos ejemplos de oposiciones matérico-texturales. Así, por ejemplo, los proyectos para la Maison des commis chargés de la surveillance y para la Friedrichsplatz de Cassel (1776) de Ledoux ³³⁰ [Fig. 51], el Halle sur le bord d'une gard (1791) de Charles-Pierre-Joseph Normand, el Projet de élévation d'une prison de Joseph Pierre Bellet o la Maison 14 (pl.

50. *Projet pour une basilique Métropolitaine* BOULLÉE, Etienne-Louis (ca. 1781).

51. *Maison des commis chargés de la surveillance* LEDOUX, Claude (s.d.).

52. *Maison 14* (pl. XXIV) DUBUT, Louis-Ambroise (s.d.).

53. *Fachada de la sala de subastas Mont de Piété* (París) VIEL, Charles-François (ca. 1800).

³²⁷ Las cualidades específicas del *sublime arquitectónico* como la grandeza de dimensiones o la oposición extrema en una misma totalidad arquitectónica entre espacios altamente iluminados y otros sumamente lóbregos quedaban esbozadas en *A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757): “I think then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy (...) to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in the open air; to go into one some few degrees less, can make only a trifling change; but to make the transition thoroughly striking, you ought to pass from the greatest light, to as much darkness (...). At night the contrary rule will hold, but for the very same reason; and the more highly a room is then illuminated, the grander will the passion be” [Creo que todos los edificios calculados para producir una idea de lo sublime, deberían ser más bien oscuros y lóbregos (...) para conseguir que un edificio sea muy sorprendente, deberíamos hacerlo lo más diferente posible de los objetos que hemos estado tratando inmediatamente; cuando, por consiguiente, se entra en un edificio, no se puede pasar a una luz superior a la que se tenía al aire libre; entrar en una un poco menos luminosa, sólo puede provocar un ligero cambio; pero, para hacer que la transición sea completamente chocante, se debería pasar de la máxima luz a la máxima oscuridad (...). La regla contraria es válida para la noche, pero, por la misma razón; y cuanto más esté iluminada esté una estancia, mayor será la pasión]. Cfr. Burke, E., *A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (Parte II, sect. XVII, “Light in building”). London: R. and J. Dodsley, 1757, pág. 63.

Debemos recordar, por otro lado, que Le Camus de Mézières (*Le génie de l'architecture*, 1780) va a ser el primero en añadir a las teorías francesas del carácter, el recurso a la iluminación antagonica. Le Camus va a ser, de hecho, el primero en nombrar aquella “lumière mystérieuse” de la que depende el carácter del edificio. El *Essai sur l'art* (1793) de Etienne-Louis Boullée también resulta crucial en este sentido. De hecho, Boullée se autoproclamaba el inventor de la “architecture des ombres”. Cfr. Moleón, Pedro. *John Soane y la arquitectura de la razón poética*. Madrid: ETSA/ Libería Mairea, 2001, pág. 90.

³²⁸ Ilustración sumamente conocida titulada “Vue intérieure de la métropole au temps des ténèbres” (projet n° 1, planche n° 9).

³²⁹ [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]. Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.*, (1952), pág. 439.

³³⁰ El énfasis en el material y la denostación de lo ornamental son cruciales en Ledoux.

XXIV) de Louis-Ambroise Dubut ³³¹ [Fig. 52]. Los proyectos anteriores muestran claramente la predilección por ciertas estrategias proyectuales. Por encima de las diferentes declinaciones compositivas, el dato que destaca con mayor relieve es la predilección por la geometría elemental y la presencia, significativa y persistente, de la oposición sillería lisa/ sillería almohadillada.

–*Densificación/rarefacción ornamental*. En cuanto a la definición de las superficies se puede apreciar la convivencia de dos actitudes proyectuales diferentes: una, caracterizada por una riqueza decorativa coherente con el vocabulario compositivo clásico y otra, más innovadora, congruente con la arquitectura ástila decantada por las orientaciones rigorista y revolucionaria. Entre estos dos polos oscila esta delicada arquitectura de transición ³³². Podemos citar como ejemplos el Banque Nationale (1793) de Antoine Bergognon ³³³ [Fig. 54] y los Arcs de Triomphe de Jean-Nicolas Sobre (s.d.) y Phillibert Moitte (1795) [Fig. 55]. Otro ejemplo muy claro lo encontramos en la Comédie ou salle de spectacle dans un parc de Maurice Bourjol ³³⁴ [Fig. 56].

No quisiéramos terminar estas líneas sin referirnos, siquiera brevemente, a la influencia que la *projectif révolutionnaire* ejerció sobre el grupo generacional de arquitectos nacidos entre 1760 y 1790, es decir, sobre el grupo que actúa en el ámbito europeo entre fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX ³³⁵. La actividad proyectual desarrollada en la esfera de las viejas provincias prusianas del período wilhelminista y Biedermeier³³⁶ es significativa a este respecto y nos pone sobre la pista de un momento que se revela como extremadamente crítico para el campo de la investigación arquitectónica contemporánea.

Los primeros ejemplos del *Preussische Stil* se relacionan con el lenguaje, claramente tributario de la estética revolucionaria, de Friedrich David Gilly (1772-1800) ³³⁷. En este contexto se inscribe la realización del proyecto para el monumento conmemorativo a Friedrichs des Großen (1797)

54. Banque nationale
BERGOGNON, Antoine
(1793).

155 55. Arc de triomphe
(Arc de triomphe ;
MOITTE, Phillibert
(1795).

56. Comédie ou salle de
spectacle dans un parc
BOURJOL, Maurice
(s.d.).

³³¹ Otro ejemplo significativo lo encontramos en la fachada de la Sala des ventes du Mont de Piété (h. 1800, París) de Charles-François Viel (véase la figura 53).

³³² Recordemos que el Clásico se caracteriza por una “densidad diferenciada del ornamento según las partes del edificio, en base a una jerarquía de importancia: y aquí se constata cómo, en un momento dado, el ornamento colabora concordantemente con la arquitectura, acentuando, por ejemplo, la importancia de algunas partes; otras veces, como en los ‘lugares ínfimos’, es un sustitutivo”. Cfr. Battisti, Eugenio, *In luoghi d'avanguardia antica*, Roma, Editrice, 1981 (trad. cast. de Juan Antonio Calatrava. *En lugares de la vanguardia antigua*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1993, pág. 72).

³³³ Cfr. Prieur, *Amant Parfait*. *Ibidem*, pág. 98, Cahier XVII^e.

³³⁴ Cfr. Prieur, *Amant Parfait*. *Ibidem*, pág. 66, Cahier XI^e.

³³⁵ No hay ni que decir que es imposible hacer una descripción detallada del denso y articulado complejo de experiencias maduras en Europa como consecuencia de la expansión de los principios revolucionarios. A pesar de esta complejidad podemos, sin embargo, tratar de contextualizar el marco en que se desarrolla el debate sobre esta nueva cultura proyectual.

³³⁶ Nos referimos fundamentalmente al primer wilhelminismo, es decir, al de Friedrich Wilhelm II y III. Estaríamos, por tanto, ante obras realizadas entre 1786 y 1840, aproximadamente.

³³⁷ La lección de arquitectura dada por Gilly va, evidentemente, mucho más allá de este proyecto. Merece especial atención el estudio tectónico-racionalista para una Pfeilerhalle (1797) [Fig. 58]. Los motivos saltan a la vista, Gilly diseña una audaz loggia que será muy imitada por las generaciones posteriores. Cfr. Neumeyer, F. (ed.). Friedrich Gilly. *Essays on Architecture*, 1796-1799. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, pág. 34.

57. Berlin, Leipziger Platz. Entwürfe zum Denkmal für Friedrich II, des Großen, Entwurf zu einem Brunnen & Studie zu einer Quadriga (Borradores para el monumento a Federico II, el grande, borrador para una fuente y estudio para una cuadriga). GILLY, Friedrich (s.d.).

58. Hall columnado (Pfeilerhalle-loggia). GILLY, Friedrich (s.d.).

59. Frauengefängnis SPEETH, Peter (ca. 1809-10).

60. Zeller Torhaus SPEETH, Peter (ca. 1814).

61. Schauspielhaus (teatro) de Königsberg LANGHANS, Carl Ferdinand (s.d.).

en la Leipziger Platz de Berlín. De nuevo, la reflexión sobre lo conmemorativo se desarrolla sobre la base de una cadena lógico-compositiva de oposiciones. Vale la pena observar con detenimiento la organización del conjunto y su presencia sobre la Leipziger Platz, el octógono de emplazamiento elegido. La portada de acceso, el templo de planta rectangular, el zócalo ciclópeo de enterramiento o los obeliscos de flanqueo son algunos de los elementos reiterados que resalta, en toda su evidencia, el segundo proyecto presentado [Figs. 57-58].

Nos interesa poner de relieve algunos de los principios-base reconocibles en la propuesta de Gilly. De entre ellos destacan la visión fragmentada, la esencialización figurativa, la rotundidad volumétrica, la monumentalidad de carácter heroico y, como no podía ser menos, el ansia por consolidar una poética de la diferencia o, si preferimos, contrastivo-enantiológica. Predomina, pues, la idea de la separación y la oposición como alternativa a la *integritas* y al encadenamiento entre las partes.

Basta con observar la vista en perspectiva del memorial para verificar sin dificultad la puesta en práctica de los gestaltemas oposicionales ³³⁸. Todo lo que se nos ofrece en el proyecto encuentra su contrarréplica de forma simultánea: la dialéctica de la morfología ortogonal y circulariforme o la oposición de transparencia y opacidad en la puerta de acceso (Potsdamer Tor), así también, la lucha de las *dynameis* ligero-pesado entre la cripta-base y su cúspide columnada, y así, por último, la tensa oposición de lo estereotómico y lo tectónico en el ámbito cuerpo basamental-hypetros ³³⁹.

Otros proyectos de Gilly como el proyecto de sala columnada para un mausoleo (Pfeilerhalle für ein Mausoleum, 1796), el diseño para una pirámide (Pyramidenentwurf, 1797), el proyecto para la Nikolaikirche de Postdam (1796) o la Basilika nach Philibert de l'Orme (1798) son igualmente representativos del cambio de sensibilidad de la época.

Al igual que Gilly, Peter Speeth (1772-1831) integra en su obra elementos proyectuales tomados del léxico revolucionario que asumen una inusitada validez por su doble papel tributario y propositivo. De la misma forma que Gilly, Speeth integra en su obra las antinomias de la proyectiva revolucionaria. Tanto la Würzburg, Frauengefängnis (h. 1809-10) como la Zeller Torhaus (1814), ambas en Würzburg, ejemplifican de modo



³³⁸ El gestaltema es aquel elemento configuracional "capace de comunicare qualcosa esclusivamente in base al suo aspetto formale-configurazionale". Cfr. a este respecto Dorfles, Gillo. *Strutturalismo e Semiologia in Architettura*. En: Jencks, Charles y Baird, G., (eds.). // *significato in architettura*. Bari: Edizioni Dedalo, 1974, pág. 49.

³³⁹ Como se puede apreciar en la propia perspectiva Gilly recupera la tipología templaria griega de cella descubierta (o hípeta). Cfr. Neumeyer, F. (ed.). *Ibidem*, págs. 128, 134.

62. *Entwurf zu einer Villa*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (s.d.).

63. *Leipziger Platz*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (s.d.).

64. *Kassel-Wilhelmshöhe,
castillo. Anteproyecto
del Corps de Logis con
un tempietto de
coronación,*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (1786-1798).

65. *Hassel-Wilhelmshöhe,
castillo.
Proyecto del Corps de
Logis con vista de las
alas laterales,
elevación desde el oeste.*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (1786-1798).

66. *Kassel-Wilhelmshöhe.
Alzado desde el oeste
(comedor e invernaderos
de flanco).*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (1786-1798).

67. *Edificio de conexión
en Kassel-Wilhelmshöhe*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (1786-1798).

68. *Diseño para un teatro*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (1783-1785).

69. *Alzado lateral del
Palais Veltheim en
Braunschweig*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (ca. 1800)

70. *Wilhelmshöher Tor*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (1805).

71. *Fachadas de Marstall
y Reithauße en Meiningen*
JUSSOW, Heinrich
Christoph (ca. 1796).

paradigmático la voluntad deliberada de crear nuevas configuraciones superficiales [Figs. 59-61]. En la prisión para mujeres, observamos la tensión producida entre la direccionalidad horizontal del cuerpo basamental (con sus entrecalles ranuradas) y la neutralidad direccional de los aparejos superiores. El estilema ledouxiano se repite más veces en fórmulas análogas. Así, en la casa del guarda donde nos vemos remitidos nuevamente a las barrières de Ledoux. Con Speeth volvemos a situarnos, pues, ante una proyectiva decididamente enantiológica.

La actitud de Heinrich Christoph Jussow (1754-1825) corre paralela, en el sentido en que incentiva el sentido contrastivo, a la de Speeth ³⁴⁰. La relación de tipo confrontacional, mayormente entre componentes diversificados, es, como veremos, un aspecto que Jussow repite con frecuencia. La yuxtaposición entre volúmenes paralelepípedicos y absidales está presente en muchos de los diseños del casselense; por ejemplo, en el proyecto para una villa (1786), en el diseño para la urbanización de la Leipziger Platz (1802) [Figs. 62-63] o en el complejo Kassel-Wilhelmshöhe (h. 1810) ³⁴¹ [Figs. 64-67]. En este conjunto es fácilmente reconocible la oposición entre opacidad y transparencia. La tensión simetría/asimetría está presente también en el lado Este de Kassel-Wilhelmshöhe, concretamente entre el edificio de conexión y los edificios colaterales.

Los incansables esfuerzos de Jussow por alcanzar soluciones contrastivas se manifiestan en muchos otros lugares. El arquitecto operó con huecos diversiformes en el Diseño para un teatro (1783-1785) [Fig. 68]. Compositivamente similares son el alzado lateral del Palais Veltheim (1800) en Braunschweig o el alzado este de la Wilhelmshöher Tor de Kassel (1805) [Figs. 69-71]. Varios ejemplos más corroboran la voluntad explícita de Jussow por visibilizar los antagonismos. La tensión entre lo tectónico y lo estereotómico está presente en las fachadas de Marstall y Reithauße (1796) en Meiningen.

Sólo los estudios contemporáneos llevados a cabo en Italia por Giuseppe Valadier (1762-1839) alcanzan, en nuestra opinión, un nivel de desarrollo discursivo-reflexivo comparable. No tenemos más que examinar los *projets d'embellissement pour la partie historique de la ville de Roma* para tomar conciencia de cuán arraigada estaba en Valadier la mentalidad



³⁴⁰ Podemos dibujar una línea de continuidad temática si analizamos la obra de algunos contemporáneos como Heinrich Gentz (1766-1811), Friedrich Weinbrenner (1766-1826) o Carl Ferdinand Langhans (1781-1869). De manera específica, no es difícil hallar en las obras proyectadas por estos autores configuraciones basadas en lo oposicional. Así, el contraste textural de la Neue Münze (h. 1798-1800) de Gentz o, también, en la fachada del Theater in Düsseldorf (1820) de Weinbrenner. El diseño para un teatro o Schauspielhaus (s.d.) en Königsberg de Langhans revela, también, aspectos inequívocamente antitéticos. La oposición es considerada aquí como una cualidad positiva que vale la pena subrayar. Lo evidencian el juego entre los huecos diversiformes, la oposición entre el despiece basamental y la lisura del cuerpo superior o, por último, la tensión entre las formas tectónica y estereotómica (véase la figura 61).

³⁴¹ Tanto en las alas como entre el cuerpo central y la cubierta semiesférica.

72. *Prospetto di teatro*
VALADIER, Giuseppe
(s.d.).

73. *Padiglione per Villa*
VALADIER, Giuseppe
(s.d.).

74. G. Valadier. *Museo di Disegno dedicato a Madama Angelica Kauffmann*
VALADIER, Giuseppe
(s.d.).

75. *Arco de Tito*
VALADIER, Giuseppe
(s.d.).

76. *Arco de Tito*
VALADIER, Giuseppe
(s.d.).

iluminística³⁴². Basta, en efecto, con echar una ojeada a la *raccolta di disegni architetonici* (nunca construida) para darse cuenta de que el discurso valaderiano quiere, de alguna manera, retomar el testigo proyectual de la nueva sensibilidad revolucionaria. Predomina, en suma, una vez más, la necesidad de distinguir, articular y correlacionar por contraste, las masas, las diferentes piezas y los elementos compositivos. Existen numerosos ejemplos de esta sintaxis antitética en la obra de Valadier. Basta con pensar en la confrontaciones matérico-texturales del Casino di Campagna³⁴³, en los contrastes plano-volumétricos del Ospedale con chiesa, del Padiglione per Villa o del Museo di Disegno³⁴⁴ o en la *distinguibilità* materico-figurativa empleada por Valadier en la reconstrucción del Arco di Tito romano (h. 1821-27)³⁴⁵ [Figs. 72-76] .

A nuestro modo de ver la praxis proyectual de Valadier revela aspectos inequívocamente ligados a la “manera moderna” de proyectar. Un esquema simplificado de los elementos de esta conquista metodológico-proyectual podría ser el siguiente:

-Se advierte sin dificultad una actitud mental declaradamente partidaria de la desmembración de los componentes así como de su oposición y contraste. Con este procedimiento, el diseño arquitectónico se libera de la tradicional sumisión al *idéal du juste milieu: la règle suprême du goût et le discours esthétique classique*. Se perfila, en suma, desde los albores del siglo XIX la tendencia a sustituir el viejo ideal de la moderación (*sōphrosyne*) por el nuevo paradigma de lo “tensional” y de la diferenciación antitética³⁴⁶.

-En segundo lugar, caer en la cuenta de que la actuación valaderiana sobre el arco de Domiciano representa la primera aportación significativa del siglo XIX al debate sobre restauración monumental que se va a celebrar, bajo la égida de Camillo Boito, algunas décadas más tarde. No en vano, fue sobre el

³⁴² Napoleón señalará en el decreto de ocupación-anexión de la ciudad la necesidad de su embellecimiento. En el tercer artículo del decreto (de 17 de mayo de 1808) se incorpora la *exigence d'embellissement*: “Les restes des monuments élevés par les Romains seront entretenus et conservés aux frais de notre trésor”. Cfr. Napoléon III. *Correspondance de Napoléon I^{er}: 14 mai 1809-15 octobre 1809*. Tome XIX. Paris: Imprimerie Impériale, 1869, pág. 19.

Acaso no sea inútil recordar que los proyectos del arquitecto francés se realizan durante los pontificados de Pío Braschi (VI) y Pío Chiaramonti (VII).

Mencionaremos dos factores que podrían explicar la influencia francesa sobre Valadier: la estancia de Valadier en París entre 1781 y 1785 y el contacto con los arquitectos neoclásicos franceses pensionados en Roma (p.e. con Soufflot, Gabriel y Percier i Fontaine). De la alogamia entre estos arquitectos se ha ocupado con cierta amplitud Debenedetti. Cfr. Debenedetti, Elisa. *Valadier, diario architetonico*. Roma: Bulzoni, editore, 1979, pág. 20.

³⁴³ Entre el zócalo y el cuerpo de fachada. Cfr. Valadier, G., *Prospetto di teatro* (en *Progetti architetonici per ogni specie di fabbriche in stili ed usi diversi*. Roma: Vincenzo Feoli, 1807, Tomo 1, tav. XIV).

³⁴⁴ Se confrontan las estructuras circulariformes y las formas ortogonales y paralelepípedicas.

³⁴⁵ Cfr. Valadier, G., *Narrazione artistica dell'operato finora nel ristauo dell'arco di Tito* (letta nell'Accademia Romana di Archeologia, 20-12-1821). Roma: De Romanis, 1822, pág. 13, tav. III.

³⁴⁶ Con este procedimiento, la *logique d'embellissement des bâtiments* descansa sobre un fundamento entero y completamente nuevo. En poco tiempo, en suma, el contraste pierde las connotaciones negativas anteriores y se convierte en un dispositivo proyectual enormemente rico, poderoso y versátil.

principio enantiológico de *differenziazione delle aggiunte* sobre lo que se centraron las primeras consideraciones científicas del Restauro moderno ³⁴⁷.

No debemos quitar importancia al camino abierto por Gilly y Valadier. Por esta senda pronto echarán a andar las diferentes ideologías postrevolucionarias: románticas, eclécticas, tecnicistas y racionalistas. Pasemos tras este rodeo teórico a estudiar el hacer arquitectónico neoclásico (*neoklassische machen*) que despliega Albert Speer en Berlín.



³⁴⁷ Recordemos que el criterio técnico de la diferenciación material de las intervenciones (*differenziazione materiale degli interventi*) y el de simplificación de las partes reintegradas (*semplificazione delle parti reintegrate*) resultan, en todo caso, del *criterio teorico della riconoscibilità dei completamenti*.

Es evidente que el criterio contrastivo se inicia y propaga como criterio técnico, al menos, a partir del discurso boitano. Como es sabido, de la teoría boitiana, enunciada por vez primera en el terzo Congresso degli Ingegneri e degli Architetti (Roma, 1883) pasa a la Carta di Atene (1931). La moderna teoría del *confronto antico/nuovo* de G. Carbonara retoma la problemática esbozada por Valadier y promulgada por Boito.

El clasicismo beligerante (*Klassizismus kriegführenden*) de la Neue Reichskanzlei

"The oblong site was an invitation to string a succession of rooms on a long axis. I showed Hitler my design: From Wilhelmsplatz an arriving diplomat drove through great gates into a court of honor. By way of an outside staircase he first entered a medium-sized reception room from which double doors almost seventeen feet high opened into a large hall clad in mosaic. He then ascended several steps, passed through a round room with domed ceiling, and saw before him a gallery four hundred eighty feet long. Hitler was particularly impressed by my gallery because it was twice as long as the Hall of Mirrors at Versailles. Deep window niches were to filter the light, creating that pleasant effect I had seen in the Salle de Bal at the Palace of Fontainebleau.

As a whole, then, it was to be a series of rooms done in a rich variety of materials and color combinations, in all some seven hundred twenty-five feet long. Only then came Hitlers reception hall. To be sure, it was architecture that reveled in ostentation and aimed at startling effects. But that sort of thing existed in the baroque period, too—it has always existed. Hitler was delighted: "On the long walk from the entrance to the reception hall they'll get a taste of the power and grandeur of the German Reich!"

Albert SPEER ³⁴⁸

Quizá no haya fragmento más elocuente para comprender la *Architekturanschauung* de la nueva cancillería de Berlín que el escrito por Speer en los *Erinnerungen* de 1969. Merece la pena fijarse en él. Aquí, el propio arquitecto comenta las razones que le han llevado a diseñar el edificio de un determinado modo y no de otro. Se nos explica, efectivamente, como el edificio, en realidad, es el resultado de un simulacro aparential y arquitectural (*täuschenden Schein und architektonischen*) dirigido a emular, y aun superar, las más altas cumbres artísticas y culturales del enemigo político (*politischen Feind*) ³⁴⁹.

No estamos ante una mera cuestión incidental. Un examen somero a los principios proyectuales allí ensayados muestra la urgencia por controlar el

³⁴⁸ "El solar era alargado, lo que invitaba a levantar una serie de recintos yuxtapuestos a lo largo de un eje. Presenté a Hitler el anteproyecto: el visitante llegaba en coche desde la Wilhelmsplatz a un patio de honor después de atravesar un gran portal; ascendía entonces por una escalinata hasta llegar a una pequeña sala de recepción en la que se abrían unas puertas, cuyas hojas medían casi cinco metros de altura, que daban a un vestíbulo revestido de mosaico. Acto seguido subía algunos escalones, atravesaba un recinto circular con el techo en forma de cúpula y accedía a una galería de 145 metros de largo que impresionó especialmente a Hitler, ya que medía el doble que la Sala de los Espejos de Versailles. Los profundos huecos de las ventanas debían procurar una luz indirecta, con lo que se lograría el agradable efecto que había podido apreciar en mi visita al gran salón del palacio de Fontainebleau.

Así pues, el conjunto consistiría en una sucesión de salas, revestidas con una interminable variación de materiales y colores, que en total alcanzaba los 220 metros de longitud. Sólo entonces se llegaba por fin a la sala de recepción de Hitler. No hay duda de que todo aquello era una orgía de la arquitectura monumental y, en definitiva, una muestra de 'arte efectista'. Pero eso también se daba en el barroco y, en el fondo, se ha dado siempre. Hitler se mostró impresionado: ¡Durante el largo recorrido desde la entrada hasta la sala de recepción tendrán tiempo para captar algo del poder y la grandeza del Reich!". Cfr. Speer, Albert. *Inside the Third Reich. Memoirs by Albert Speer*. London: Orion Publishing Co., 1970 (trad. cast. de José Ramón Monreal y Rosa Sala Rose. *Albert Speer. Memorias*. Barcelona: El Acantilado, 2008, pág. 190).

³⁴⁹ O de un simulacro engañoso (*täuschenden Scheinbild*).

77. *Planta general de la Neue Reichskanzlei*
SPEER, Albert
(ca. 1940).

78. *Palais Borsig*
LUCAE, Richard
(ca. 1877).

79. *Alte Reichskanzlei*
SIEDLER, Eduard Jobst;
KISCH, Robert
(ca. 1928-1930).

80. *Palais Borsig*
LUCAE, Richard
(ca. 1877).

horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*) que genera el edificio durante su recepción estética. Esta aproximación semiológico-experiencial a la arquitectura será llevada a cabo, hasta sus últimas consecuencias, en la *architektonische Promenade* que arranca, en enfilade, desde Wilhelmstraße [Fig. 77]. Así pues, la mejor manera para situar en su justo lugar esta idea, será rastrear los esquemas arquitectónicos propuestos por Speer en este impresionante escenario de exhibición, propagandística y legitimadora, del poder absoluto hitleriano.

Fiel a sus palabras, Speer despliega el edificio siguiendo una secuencia perceptiva con una direccionalidad axial exactamente idéntica a la del conjunto de Versalles ³⁵⁰. El arquitecto, que pudo tener en cuenta la penetración este-oeste del château francés orquestará su estrategia representativa a espaldas de una fachada que pierde, por fuerza, la nitidez simétrica que esencializaba a Versalles ³⁵¹. La voluntad de reintegrar en el conjunto dos construcciones del tejido edilicio preexistente –el palacio Borsig de Richard Lucae y el anexo a la vieja Cancillería de E. J. Siedler y R. Kisch – va a impedir que la matriz axial se imponga, aquí, como único paradigma dominante [Figs. 78-80]. No quiere ello decir, sin embargo, que no se adopte como solución compositiva en determinadas partes del edificio (cuerpos cuasi-simétricos que asoman a Vosstraße).

Efectivamente, el enorme conjunto edilicio abandona, de forma clara, el esquema compositivo de concatenaciones e interrelaciones clásico-barroco, es decir, la idea suprema de la época de Luis XIV: “una parte ha de gobernar a todas las demás, por completo; y las partes sometidas deben estar ligadas firme y visiblemente a la dominante” ³⁵². El impulso hacia lo monumental se conjuga, de este modo, con la composición adicional de cuerpos sobrios, simples e independientes. Es posible, pues, reflexionar sobre el carácter fragmentario de la solución volumétrica del edificio berlinés ³⁵³.

³⁵⁰ Aunque contraponga en la fachada sur (a Vosstraße) otra *promenade* transversal, la principal es, como el mismo Speer reconoce, la que se inicia en Wilhelmstraße.

³⁵¹ Tenemos que recordar en este momento, que la posibilidad de simetrizar el conjunto en Versalles responde a que no existe ninguna coacción exterior que dificulte acometer el diseño axial que conocemos. Por contra el conjunto de Speer se inserta en un tejido urbano preexistente del que es difícil escapar. En efecto, no nos encontramos ante un ordenamiento totalmente simétrico de las fachadas. Speer, que debe adaptarse a las determinaciones topológicas del emplazamiento asume una solución a base de series de simetrías parciales. Hay que decir, sin embargo, que la solución tipológica conserva, pese a todo, la magnificencia que exige cualquier palacio público al uso. Es importante recordar que si bien la fachada de Wilhelmstraße es completamente asimétrica, la de Vosstraße buscará, a toda costa, simetrizar los cuerpos laterales.

³⁵² “(...) one part is to rule over the others, absolutely; and the ruled ones shall be tied, firmly and visibly, to the dominant one”. Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.* (1955), pág. 126.

³⁵³ Es prácticamente innecesario recordar que la idea del edificio *composite* (formado por elementos arquitectónicos aislados e independientes) y el llamado *principio de autonomía*, ya habían sido enunciados en Francia por la generación de arquitectos de 1730. Cfr. Moneo, R., Prólogo a la versión española de Kaufmann, E., *Op. cit.*, 1955 (ed. cast. [1974]: págs. 12-13). Recordemos, aquí la admiración de Speer (demostrada en sus escritos) por la generación de Boullée.

81. Palais Borsig
(esquina
Wilhelmstraße/
Voßstraße) visto
desde Wilhelmplatz
LUCAE, Richard
(ca. 1877).

82. Ampliación
de la Cancillería del
Antiguo Reich
en Wilhelmstrasse
y monumento al
Príncipe Leopold von
Anhalt-Dessau en
Wilhelmplatz.
(ca. 1930-1940).

83. Ruptura de la
regularidad rítmica
del *corps-de-logis*
SPEER, Albert
(ca. 1938-1939).

84. Asimetría y
dislocación presente
en el ala contigua al
palacio Borsig
SPEER, Albert
(ca. 1938-1939).

85. Planos. Asimetría y
dislocación presente
en el ala contigua al
palacio Borsig.
SPEER, Albert
(ca. 1938-1939).

86. Volumenmodell
der neuen Kanzlei.
Antítesis entre
diferentes sistemas de
escansión mural.
SPEER, Albert
(ca. 1938-1939).

87. Neue Reichskanzlei
por Voßstraße.
Antítesis entre diferentes
sistemas de escansión
mural.
SPEER, Albert
(ca. 1938-1939).

88-89. Propileo a
Vosstrasse, alzado
sudoeste
SPEER, Albert
(ca. 1938-1939).

90. Vista desde
Wilhelmstrasse de la
Reich Chancellery, la
ampliación de Eduard
Jobst Siedler
y el Palais Borsig
(en Wilhelmstrasse,
esquina Vosstrasse).

Una sencilla observación nos permitirá reconocer las dislocaciones proyectuales desplegadas en la estructura muraria orientada al sur. Sin lugar a dudas, es el componente emblemático o semiológico-comunicativo el que a primera vista destaca cuando se observa el conjunto. En efecto, el objetivo principal de Speer será el de conseguir una Gestalt propia y meta-temporal capaz de respetar los estilemas propios del, todavía vigente, clasicismo prusiano (*Preußischer Klassizismus*). Vemos, en primer lugar, como el diseño se ve condicionado, sobre todo, por la charnela de articulación que representa el palacio Borsig. Cualquier espectador imparcial podrá observar las limitaciones resultantes que conlleva reintegrar este edificio en la cortina edilicia que da a Vosstraße [Figs. 81-82]. En rigor, pues, no tiene sentido hablar de un bloque compacto y monolítico similar al de las grandes composiciones clásico-barrocas del pasado. A estas pragmáticas consideraciones, de cuño conservador, intentará responder Speer formalizando una trama narrativa pseudo-simétrica compuesta por episodios arquitectónicos singulares de muy alta pregnancia y expresividad. La trama modular viene dictada, así pues, por la tensión proyectual entre la fragmentación y el ideal de cohesión o solidaridad entre las partes. Varios elementos ayudan a suscribir esta idea: i) la ruptura de la regularidad rítmica del *corps-de-logis* (paralelepípedo central que ocupa la Marmorgalerie) con el ritmo quebrado de los pabellones (asimétricos y en avance) colaterales, ii) la asimetría y dislocación presente en el ala contigua al palacio Borsig³⁵⁴, iii) la antítesis existente entre los diferentes sistemas de escansión mural³⁵⁵, iv) o, finalmente, la innegable antítesis dimensional y de escala (humana y monumental o sobrehumana) mostrada por Speer en el dilatado conjunto edilicio que da a Vosstraße³⁵⁶ [Figs. 83-89]. El fracaso parcial que supone construir un *corps-de-logis* asimétrico (formado por dos cuerpos de dimensiones diferentes) se agudizará, más si cabe, en la fachada este que se orienta hacia Wilhelmstraße. De hecho, en ella se acumulan, de noreste a sureste, la Alte Reichskanzlei de C. F. Richter (o Palais Schulenburg), la extensión de la Cancillería de Siedler (con el arengario *en cantilever* de Speer) y, cerrando la esquina, la sede de la Vicecancillería que ocupa la villa Borsig [Fig. 90]. No es necesario insistir en lo lejos que se encuentra este amontonamiento contradictorio del esquema tradicional de



³⁵⁴ La dislocación a la que nos referimos se refiere, mayormente, a las líneas de imposta que recorren los planos de fachada junto al pórtico tetrástilo de Vosstraße; lo mismo se podría aplicar al ritmo de huecos de las dos fachadas.

³⁵⁵ Sustancial ruptura conceptual que instaura la elección de la más severa articulación muraria frente a la riqueza de detalles que conserva la villa neo-renacentista. Resulta imposible enhebrar la escansión mural de uno y otro edificio: a la riqueza decorativista del palacio italianizante se opone, de la forma más rotunda posible, la austera severidad del muro speeriano.

³⁵⁶ Los ejemplos de arquitectura nacional (el barroco francesado del Palais Radziwill-Schulenburg y el neo-renacentismo italianizante del Palazzo Borsig) quedan completamente subsumidos ante el gigantismo magnilocuente de la arquitectura de la Cancillería. Resulta difícil no ver en ello cierta intencionalidad política. Lo foráneo queda subyugado, aquí, por el desmesurado gigantismo nacional-alemán. Fuera de esta visión, la conservación también tendría que ver con la necesidad de preservar, en la medida de lo posible, el mayor número de ejemplos de "Arquitectura" posibles. Recordemos que Berlín sufre, en este momento, una expansión poblacional enorme que coincide con la construcción de un gran número de viviendas obreras de alquiler: las llamadas Mietkasernen.

concatenación clásico-barroco. Con esta impresión de anticlímax, se llega al espacio interior de la Cancillería ³⁵⁷.

1.6.1 La architektonische Promenade

Súbita e inesperadamente, la arquitectura se abre a otros principios. A la subyugación simbólica de las preexistencias foráneas (Palais Schulenburg y Borsig) se añade ahora, y como parte esencial del proyecto, la innegable voluntad de cautivar y reprimir los sentimientos y afecciones de un modo directo [Figs. 91-92]. Esta idea supera con mucho una mera recuperación del componente monumental característico del clasicismo prusiano ³⁵⁸. Sobre esta tradición autóctona, Speer inserta nuevos y variados elementos tomados de las fuentes históricas más diversas. En este cauce confluyen, de algún modo: el neoclasicismo arcaizante de Gilly y Gentz, la severidad clasicista de Troost y Tessenow, el *néoclassicisme parlante* de Boullée y Le Camus de Mézières y, si cabe, en mayor grado, el impacto experiencial que supondrá reconocer *in situ* la arquitectura doricista de Sicilia y la Magna Grecia³⁵⁹. Y todo ello sin contar con el que posiblemente sea el dato más significativo de

91. Ebrenhof, acceso desde Vosstrasse. Simetrización subrayada en el Patio de honor SPEER, Albert ca. 1940.

92. Neue Reichskanzlei. Simetrización subrayada de la Mosaiksaal SPEER, Albert ca. 1940.

³⁵⁷ Los muchos documentos conservados muestran la fuerte desunión del conjunto. De hecho, es el carácter fragmentario del conglomerado lo que se impone con fuerza en esta vista. Los despieces estereotómicos de las fachadas son una buena muestra de ello. Efectivamente, los gruesos llagueados del cuerpo basamental de la vieja cancillería han perdido toda continuidad finalizando, inesperadamente, en la severa ampliación de Siedler. En las fachadas siguientes tampoco se salvaguarda la unidad; los aparejos *a matacorte*, o a junta trabada, aquí presentes difieren en aspecto y tamaño lo que contribuye, en mayor medida, al desmembramiento general del conjunto. Sólo el intento de coaligar las líneas de cornisamiento otorga cierta homogeneidad general a los tres edificios. El arquitecto, obligado a adoptar la fragmentación como método invariable de diseño, recuperará, en la *promenade* interior, su primitiva fe en la unidad espacial monumental.

Nos equivocáramos, sin duda, si pensáramos que la lectura de la fachada que da a Vosstraße encierra las claves proyectuales de la *promenade* arquitectural del interior del edificio. Como veremos a continuación, sería un error ver en la irregularidad que muestra Vosstraße algo cercano a lo que Speer aspira o pretende.

³⁵⁸ Nos referimos a la influencia de los Gilly o del propio Schinkel. Otra referencia crucial en este ámbito es la aparición en 1916 de *Der Preussische Stil*, la gran obra de Moeller van den Bruck. Éste, se había referido durante la Primera Guerra Mundial a un estilo prusiano que era expresión del heroísmo y de la obediencia necesarios para la victoria militar. Así pues, para Moeller, el estilo arquitectónico a través de su monumentalidad recibe una encarnación que le permite retratar la dominación y la hombría. La sencillez y la monumentalidad retrotraían al espectador a un tiempo en el que el hombre, el héroe y el artista eran idénticos. Moeller conservó el ideal griego y repitió los esfuerzos hechos por Winckelmann y Vischer para eliminar de la estética lo puramente accidental con el fin de favorecer las funciones de belleza eternamente válidas: estas ideas se transmitirán a la arquitectura nazi.

Será Wilhelm Kreis, consejero general de Arquitectura, el que establecerá las características particulares que debe reunir la arquitectura nacionalsocialista. La tumba del rey Teodorico de Rávena el Grande (belicoso héroe germano que simbolizaba el intento germano por unificarse en un solo reino) se constituyó, para Kreiss, en el modelo a seguir en los años del régimen hitleriano. Para el colaborador de Speer, la tumba del monarca ostrogodo simbolizaba los ideales germánicos, al tiempo que recuperaba el sentido majestuoso de las formas clásicas. Cfr. Mosse, George. *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York: Howard Fertig, 1974. (trad. cast. de Jesús Cuéllar Menezo. *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimiento de masas*. Barcelona: Marcial Pons, 2005, págs. 50, 55-56).

³⁵⁹ Es sabido que el nacionalsocialismo va apoyar, a nivel doméstico-residencial, la opción *Heimatstil* de Paul Schultze-Naumburg o Paul Schmitthenner. Este último renegará del monumentalismo nazi en una particular hamartia: *Das sanfte Gesetz in der Kunst, in Sonderheit in der Baukunst* (La ley suave en el arte, en particular en la arquitectura) un escrito de 1941.

Junto a estas influencias hay otras muchas, menos claras. Entre ellas, la del clasicismo aristocrático de von Klenze y Raschdorf, la del doricismo nórdico de Petersen y Asplund o la del clasicismo ástilo herreriano. También es ambigua, o al menos incierta, la influencia del que sin duda es el más destacado arquitecto de la época: F. Schinkel.

Otro aspecto a tener en cuenta es el interés por el conocimiento del pasado. La importancia de la arqueología y de figuras como Gustaf Kossinna, Gerhart Rodenwaldt o Paul Ortwin Rave fue, como es sabido, crucial para satisfacer la pasión por los orígenes y los antepasados de la Alemania nazi.

su actitud proyectual: la irreductible voluntad de dar-forma-sígnica (*aliquid informare signum*) a la inequívoca impronta monumental del edificio³⁶⁰.

Que nadie menosprecie este hecho. Su eco reverbera de forma indeleble en la concreta praxis constructiva de este *témenos* profánico y autocelebrativo. Speer, por este insistir en la idea de efecto arquitectónico (*architektonischen Effekt*), terminará *enantiologizando* el entero imaginario ideativo del edificio.³⁶¹

Para demostrar claramente este argumento será preciso salir de lo genérico. Veamos, pues, a continuación, como lo enantiológico informa, en mayor o menor medida, los diferentes hilos de visión o sentido que se despliegan a lo largo del edificio:

i) Claridad (*Klarheit*), serenidad y ascetismo (*architekturnal Askese*) como axiomas de un orden plástico-representacional que aspira a presentarse como una *Gestalt* heroica, reverencial y pregnante. Es fácil comprobar cómo el sentido de la monumentalidad de Speer se concreta partiendo predominantemente de consideraciones de naturaleza óptica. Vemos así cómo varios planteamientos compositivos del espacio construido (p. e. la estaticidad subrayada o la simetrización mayestática) van a servir para esencializar, de forma dramática, la propia solución arquitectónica³⁶² [Fig. 93].

ii) Conviene mencionar también como la idea de unidad compositiva se ve en parte acompañada por una fe igualmente fuerte en la *segregación y antítesis de los componentes*. En un análisis inmediato, comprobamos que la dialéctica unificación/ diferenciación se patentiza, de forma muy clara, en el propileo tetrástilo que desde el patio de honor da acceso al edificio. Al leer con atención la *facies triumphans*, vemos, en efecto, que la singularización de los elementos se opone y neutraliza a la eventual unidad monolítica³⁶³. La

93. Ebrenhof
Propileo tetrástilo
desde patio de honor
SPEER, Albert
(h. 1939).

³⁶⁰ No hay, por tanto, una *inventio* específica de Speer. A la definición formal del espacio contribuyen múltiples ecos lingüísticos sometidos, eso sí, a la particular estética del *architektonischen Effekt* de Speer.

³⁶¹ No olvidemos, en este punto, la proximidad existente entre las ideas de *efecto* y *carácter*. Cfr. Szambien, W., *Ibidem*, pág. 253 y ss.

³⁶² Speer busca *imago tipizar* la imagen monumental del edificio. Con el concepto de *imago tipización* parafraseamos la idea de “logotipización” de lo arquitectónico que Satué aplica al Partenon griego. Cfr. Satué, Enric. *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

La solemne quietud visual que impera en las fachadas rememora la estaticidad de las facies antiguas. El arte busca, con ello, provocar un *efecto de arrastre* capaz de despertar el fervor y, casi podríamos decir el engrandecimiento colectivo.

³⁶³ El principio organizativo, sustancialmente unitario, es contradicho por una organización expresiva a base de entidades discontinuas y discretas. Otro rasgo nos lleva a vislumbrar la tensión entre unidad y multiplicidad: la relación conflictiva que se da entre una espacialidad *en promenade* unívoca y coherente y la disolución compositiva de sus componentes. Estamos, por tanto, ante dos modelos de organización de los componentes opuestos pero que, a veces, se relacionan. Es la dialéctica que encontramos en Ledoux o, más tardíamente, en Tessenow. Recordemos, en este sentido, la admiración declarada que Speer sentía por ambos autores.

Como nos recuerda Kaufmann, el clasicismo prusiano no deja de ser –merced a la clara alogamia que se dió entre los grupos francés y prusiano– una variante más del neoclasicismo revolucionario de Boullée y Ledoux. Recordemos que las relaciones entre ambos países se mantuvieron fluidas durante todo este período. Prueba de ello es que tanto Fridrich Gilly como Leo von Klenze estudian en París (éste último con Durand, el discípulo de Boullée), que Schinkel viajará a París en varias ocasiones y que formará parte, como miembro asociado, del Instituto de Francia. Tampoco debemos olvidar que los textos de Durand se tradujeron, casi de inmediato al alemán, contribuyendo así a la

significación de esta idea es importante; se trata, en efecto, de dos planteamientos compositivos opuestos, aunque no irreconciliables, que denominaremos, siguiendo a Kaufmann, ideal de “unificación orgánica” e ideal de “elementos irrelacionados” o de independencia *polémica* entre los componentes ³⁶⁴.

iii) *La primacía dada a la materialidad estática y permanente de lo lítico*; petrificación, no lo olvidemos, que busca *presencializar* retóricamente el claro anhelo de eternidad del régimen ³⁶⁵ [Fig. 94].

94. Ehrenhof.
Propileo tetrástilo
desde patio de honor
SPEER, Albert.
h. 1939.

iv) *La elevación, por auxesis, de la intensidad expresiva* de los diferentes escenarios espaciales ³⁶⁶.

95. Iluminación
antagónica en la
Neue Reichskanzlei.
Esculturas de Arno
BREKER en el patio
iluminado por
la noche.
SPEER, Albert.
h. 1939.

v) *El recurso a la iluminación antagónica*; más patente, si cabe, en las orientaciones Este (la de los propileos del *cortile*) y meridional del edificio (la que da Vosstraße) ³⁶⁷ [Fig. 95-97].

96. Iluminación
antagónica en la
Neue Reichskanzlei.
SPEER, Albert.
h. 1939.

vi) *El recurso a las direcciones contrastantes*; al hacer intevenir únicamente los valores, en oposición, ortogonales. Así, por ejemplo, observamos que la enérgica inmovilización de los apoyos columnarios se ve contrarrestada por el carácter horizontal de basamentos, impostas y cornisamientos ³⁶⁸.

97. Die neue
Reichskanzlei bei
Nacht in der
Ossstrasse.
SPEER, Albert.
h. 1939.

165

difusión de la teoría del carácter en arquitectura. Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.* (1933), págs. 78-79; véase también, Szambien, W., *Op. cit.*, págs. 153-154.

Señalar, por otro lado, que estamos ya a mucha distancia de la defensa de la transición suave defendida, todavía en el último cuarto del siglo XVIII por autores como Francesco Milizia (el *addolcimento* de Milizia [*Dizionario*, vol. I, 12]) o Jacques-Francois Blondel (la *parfaite conciliation* [*Cours d'architecture*, vol. I “De l'admiration que peut causer l'Architecture”]).

Se eliminan, pues, los elementos de transición entre piezas y orientaciones. El paradigma de este tipo de elementos transicionales o apaciguadores lo encontramos en las volutas de flanqueo (p.e. en las fachadas de Santa María Novella o en la de Il Gesù, modelo corporativo jesuítico).

³⁶⁴ Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.*, (1933), págs. 175, 200.

³⁶⁵ La idea de que la arquitectura es “ideología convertida en piedra”. fue frecuente durante este período. Citado por Taylor, Robert. *The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*. Berkeley: University of California Press, 1974, pág. 30, n. 62; véase también, Evans, Richard J., *The Third Reich in Power, 1933-1939*. London: Penguin Press, 2005 (trad. cast. de José Manuel Álvarez Flórez. *El Tercer Reich en el poder*. Barcelona: Ediciones Península, 2007, pág. 88 y ss.).

Debemos recordar en este punto el “valor de materialidad” que potencia Lodoli para llegar a Boffrand y Ledoux.

Un último aspecto que interesa señalar y que tiene relación con la poesía de los materiales consiste en la estimación, por parte de Speer, de lo que se ha dado en llamar la teoría del valor de las ruinas (o *Ruinenwerttheorie*): “Según este razonamiento, sostenido apasionadamente por Hitler, toda nueva construcción debía ser pensada y realizada con el único propósito de producir unas hermosas ruinas. El valor estético y también propagandístico de todo edificio resultaba exclusivamente dependiente de lo que prometía como vestigio. La arquitectura se trocaba entonces una derelicción futura. Pretendía ser, ciertamente, un homenaje a la grandeza del Tercer Reich, pero una grandeza que integrara su decadencia, a imagen de las imponentes ruinas de Grecia y Egipto”. Se advierte en esta descripción de Jouannais que los elementos que guiaron esta reflexión teórica fueron variados, desde las opiniones de G. Semper acerca de las ruinas y el carácter sensitivo de la envolvente arquitectónica, hasta los descubrimientos de los templos dóricos pestanos o la fascinación del Führer por las ruinas romanas. Cfr. Jouannais, Jean-Ives. *L'usage des ruines*. París: Éditions Gallimard, 2012 (trad. cast. de José Ramón Monreal Slvador. *El uso de las ruinas*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, S. A., 2017, pág. 25).

³⁶⁶ Y que encuentra su culminación en dos espacios de legitimación colaterales a la Marmorgalerie: la Sala del Gabinete de la Cancillería (Reichskabinetsaal) y el estudio de Hitler (Arbeitszimmer des Führers). La auxesis culminaba en el espacio personal del Führer, un espacio decorado con un retrato de Bismarck, una estatua de Federico el Grande, un busto de Hindenburg y, como no, un cuadro de historia con un episodio quitaesencial: *Hermanns Rückkehr aus der Schlacht im Teutoburger Wald* (Gemälde von Angelika Kauffmann, 1786).

³⁶⁷ “Speer ordenó construir, a los artesanos de los estudios cinematográficos Lichterfelde, maquetas a escala real de secciones completas de la fachada y espacios interiores, contruidos en yeso fibroso, a veces de diferentes versiones para confirmar los efectos de luz y sombra o para tomar las decisiones finales respecto del tipo, forma, acabado de la superficie, colores de los materiales, motivos decorativos y emblemas del proyecto. Estas elaboradas técnicas de representación fueron complejas, fueron los únicos medios confiables para entrenar y mejorar el juicio crítico de los clientes y los arquitectos, aquel instrumento primordial de todo esfuerzo clásico”. Cfr. Krier, Leon. *Albert Speer: architecture, 1932-1942*. Brussels: Archives d'architecture moderne, 1982, pág. 89.

Recordemos aquí la importancia que la iluminación antagónica había tenido en el Neoclasicismo Revolucionario de Ledoux y Boullée.

98. Conflicto tectónico-estereotómico en el frente del jardín desde el noreste
SPEER, Albert.
b. 1939.

99. Conflicto tectónico-estereotómico. Propileo (hacia el jardín) con capiteles palmiformes
SPEER, Albert.
b. 1939.

100. Contraste escalar en la Marmogalerie con el acróstico del Führer en la clave del sobredintel
SPEER, Albert.
b. 1939.

vii) *La oposición entre lo tectónico y lo estereotómico* manifestada, de forma rotunda, tanto en el propileo del jardín (*Gartenfront von Nordosten*) como en el patio de honor (*Ehrenhof*) que encontramos al traspasar la fachada oriental ³⁶⁹ [Figs. 98-99].

viii) *El antagonismo de escala*, constante a lo largo de todo el edificio y que se hace evidente en la pulsión plástica por impresionar por la potencia y fuerza de las formas y masas ³⁷⁰ [Fig. 100].

Por último, todo hace suponer que *la dura interacción entre soporte y carga* (*Last und Stütze*), expresada de forma emblemática por la oposición columna dórica/ viga-arquitrabe, responde, en último término, a un íntimo y consciente esfuerzo que supera lo puramente representacional. A partir de esta intuición fundamental vemos cómo la dura interacción constructiva puede ser abordada, al menos, desde dos puntos de vista: en tanto que montaje tectónico (*Kunstform*) destinado a producir de forma deliberada un resultado de orden estético, emocional o sensible, y en tanto que vínculo ontológico entre los valores tectónicos de la *dorish Ur-struktur* y los propios de la más prístina y pura germanidad (*Reines Deutschtum*). O dicho de otro modo, la tectónica vestigial es una metáfora alusiva que remite, simboliza y manifiesta la esencia agonal del particularismo espiritual germano. Es perfectamente comprensible, así, que la arquitectura oficial del régimen se defina, un tanto mesiánicamente, como auténtica ideología en piedra (*“Worten aus Stein”*) ³⁷¹.

No nos apuremos, pues, a reducir la importancia del sintagma arquitectónico. Una observación atenta a la forma constructiva no deja la menor duda al respecto; cada estrategia contrastante (*gegensätzlichen Strategien*), cada tectónica antitética (*tektonisch gegensätzlich*) y cada foco tectónico del edificio lleva consigo, incorporado, el fondo quintaesencial de la naturaleza guerrera (*Kriegernatur*) germana; es decir, el componente agonal de la vida primitiva del pueblo alemán.

Con este procedimiento, la comparación entre arquitecturas nacionales -y, con ello, la comprensión emocional de sus identidades- se asienta sobre un nuevo fundamento; esto es, sobre una base puramente ideológica y



³⁶⁸ La sosegada horizontalidad, subrayada por la rectilinearidad, se opone a la clara tendencia a la elevación de columnas, jambas y pilastras.

³⁶⁹ Este patio es la antítesis clara del *cour d'honneur* de Versalles.

³⁷⁰ Pensamos en la subyugación y el encogimiento emocional del individuo. Esta idea caracterizaba, también, a la arquitectura egipcia, otro de los referentes culturales de Speer. Véase, en este sentido la *columnatio* egipcia utilizada en el pórtico norte del estudio de Hitler (*arbeitszimmer der Führers*).

³⁷¹ Citado por Gerdy Troost en *Das Bauen im Neuen Reich*, Bd. 1. Bayreuth: Gerdy Troost Hrsg, 1938, S. 10.

doctrinal que deduce del conocimiento vestigial y arqueológico, sus más originarios valores ontológico-existencialistas³⁷².

Evidentemente, el argumento único y recurrente aquí no es otro que la disputa tectónica entre los elementos sustentante y sustentado (*der enantiologische Kampf zwischen Last und Stütze*); elementos-índice que, no lo olvidemos, van a *presentizar* arquitectónicamente –poniendo ante nuestros ojos (*vor unseren Augen*) y haciendo plena e inmediatamente intuible– aquella secreta quiddidad agonal (*agonistische washaftigkeit*) aria o germánica. Nada más y nada menos que esto ³⁷³.

³⁷² Aparte de las razones onto-poéticas o de esteticismo ontológico, es también reconocible una oposición entre dos estéticas tan dispares como la clasicista francesa (sometida al *esprit de finesse ou de la subtilité*) y la tardoprusiana (regida por el *Prinzip Spannung*). La diferencia entre la estética preferencial francesa y la alemana es clara. A la predilección francesa por el compromiso (*engagement*), la ilación y la suave transición (*cet adoucissement*) entre las partes, se opone el interés germano por la conflictividad entre los elementos del sintagma.

³⁷³ En efecto, para nosotros, la tensión tectónica (*tecktonisches Spannung*) revela *onto-poéticamente* la tensión anímico-emocional (*emotionale Spannung*) del espíritu alemán primigenio. Hacer de esta tectónica una revelación de las ocultas fuerzas instintivas es lo que pretendieron algunos intelectuales comprometidos con el nacionalsocialismo.

Recordemos que la convicción schopenhaueriana de que la belleza de la arquitectura consiste en la interacción manifiesta de soporte y carga, fue asumida por Christian Weisse y Karl Bötticher. Este vaticinio dio origen a las tesis de la belleza arquitectónica nacionalsocialista (p.e. Rosenberg). Cfr. Frampton, K., Bötticher, Semper and the Tectonic: Core Form and Art Form. En: Ballantyne, Andrew. *What is Architecture?*. London: Routledge, 2002, pág. 138.

Encontramos en los suplementos al tercer libro de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, las siguientes tesis sobre la belleza arquitectónica:

i) La legitimación del Dórico de Paestum.

ii) La supeditación del gótico a lo dórico-arcaico.

iii) La eliminación de lo insignificante o arbitrario.

iiii) La predilección por lo ortogonal y la rectilinearidad.

v) La minusvalorización de las cualidades bellas vitruvianas (equilibrio, comunserabilidad entre las partes, *temperantia* o medida en los encuentros tectónicos, etc).

vi) La apuesta por la masividad y el juego poderoso de los efectos.

vii) La importancia de la luz.

viii) El rechazo a los remedos matéricos y la defensa de la autenticidad de los materiales.

ix) La apuesta por la severidad en las interacciones tectónicas (acuerdos apositivos entre las cargas y los elementos sustentadores). Cfr. Schopenhauer, A., *Ergänzungen zum dritten Buch aus Die Welt als Wille und Vorstellung*. (Cap. 35, "Zur Aesthetik der Architektur"). München: Georg Müller, 1913, págs. 522-533.

En cuanto a la figura de Rosenberg recordemos que "he helped to direct Hitler's taste toward 'Doric' classicism, and he inspired many volkisch architects" (Taylor, 1974).

Para comprobar la vigencia de la teoría de Schopenhauer en su obra basta releer los siguientes fragmentos:

"Nirgends stehen sich künstlerische Statik und künstlerische Dynamik so klar gegenüber, wie in der griechischen und gotischen Baukunst. Innerhalb aller nordischen Architektur bilden diese Schöpfungen die denkbar schärfsten gegensätzlichen Äußerungen des formenden Willens" [En ninguna parte se hallan tan claramente una frente a la otra la estática artística y la dinámica artística como en la arquitectura griega y gótica. Dentro de toda la arquitectura nórdica estas creaciones constituyen las manifestaciones más agudamente opuestas de la voluntad formadora que se pueden concebir]. Cfr. Alfred Rosenberg. *Der Mythos Des 20 Jahrhunderts*. Zweites Buch: Wesen der germanischen Kunst. III. Persönlichkeits- und Sachlichkeitsstil, págs. 193-194.

En otro fragmento del texto podemos leer lo siguiente: "Wenn z. B. Schopenhauer behauptet, das Wesen der Baukunst bestehe darin, das gegenseitige Verhältnis zwischen Last und Stütze möglichst klar zum Ausdruck zu bringen, dies wiederum geschehe am besten durch die Waagerechte und die Senkrechte, so steht er vollkommen unter griechischem Einfluß" [Si, p. ej., Schopenhauer afirma que la esencia del arte arquitectónico consiste en expresar lo más claramente posible la recíproca relación entre carga y sostén, y que esto a su vez se realiza de la mejor manera mediante la horizontal y la vertical, entonces él se halla por completo bajo la influencia griega]. Cfr. Alfred Rosenberg. *Ibidem*, pág. 196.

La misma idea se mantiene en el siguiente pasaje: "(...) keine Linie, kein Schmuck, der über die Tempelform selbst hinausweist. Alles ist geläuterte, anschaulich faßbare, oder doch erlebte Funktion; Last und Stütze sind auf die klarste Weise zum Ausdruck gebracht und stehen in vollkommenem Gleichgewicht zueinander. Der ganze Bau ist dreischichtig: das lastende Dach mit Fries und Architrav, die tragende Säulenreihe, die breit auslaufende Stufenunterlage. Weil das gesamte Werk als ein Stück aufgefaßt wird, z.B. die klassische dorische Säule ohne Basis. Hätte der Grieche auf das Einzelne gesehen oder sehen müssen, so wäre die Basisverwendung sofort eingetreten (wie später zur Zeit der Ionik und der Renaissance). In dorischer Zeit je doch bildete der ganze Unterbau die Basis für die ganze Säulenreihe und die durch diese übermittelte Last" [(...) ninguna línea, ningún adorno, que señale más allá de la forma misma del templo, todo es función depurada, contemplativamente captable, o bien vivida; carga y sostén han sido expresados en la forma más clara y se hallan entre sí en perfecto equilibrio. Toda la construcción está dividida en tres capas: el techo que gravita, con friso y arquitrabe, la hilera de columnas sostenedoras, la base de escalones ampliamente extendida. Por ser conceptualizada la obra total como una pieza, p. ej., la columna dórica clásica carece de base. Si el griego hubiese prestado o debido prestar atención a lo individual, el empleo de la base se hubiera producido de inmediato (como más tarde en la época del arte jónico y del Renacimiento. En época dórica, en cambio, toda la subconstrucción formaba la base para toda la hilera de columnas y la carga transmitida por éstas]. Cfr. Alfred Rosenberg. *Ibidem*, pág. 194-195. La idea de vinculación entre *quiddidad emocional* aria y arquitectura estaba presente en la época. Así, en Humboldt y en el pensamiento arqueológico de Karl Müller (*Die Dör, 1824*) de donde pasará a Bötticher. Cfr. Gutschow, K., *Restructuring Architecture's History: Historicism in Karl Bötticher's Theory of Tectonics*. Lectura en la conferencia ACSA (East Central Regional Conference), University of Michigan, 2000, pág. 7, n. 18.

En cuanto este carácter apositivo, sin elementos expletivos o de enlace, vemos, también, como se traslada a otros ámbitos. Un ejemplo de esta posición lo encontramos en la propia representación escultórico-arquitectónica. Pese a ser un esbozo apresurado, queda claro que el

Para terminar, una breve observación. El recorrido ceremonial cuyo desarrollo hemos intentado trazar habría de culminar, por decirlo de algún modo, en el despacho privado del Kanzler (*Arbeitszimmer des Führers*). En todo caso, es allí precisamente donde se va a exhibir la escena fundacional de la batalla del bosque de Teutoburgo³⁷⁴. Simbolismo claro, directo y comprensible por todos.



método de proyectación Speer pretendía denotar, más que una fusión de lo escultórico en la masa arquitectónica, una separación significativa y precisa.

Cabe recordar, por otro lado, que si bien la tectónica agonal se remonta a Schopenhauer, la idea de obra de arte total se retrotrae a Richard Wagner. Leamos un fragmento en el que se formula esta idea: “El hombre artístico solo puede estar satisfecho con la unificación de todas las formas de arte al servicio del esfuerzo artístico común. Cualquier fragmentación de sus sensibilidades artísticas limita su libertad y le impide convertirse en lo que es capaz de ser. La forma más elevada del arte comunal es el drama; sólo puede existir en su totalidad si comprende todos los tipos de arte (...) Cuando el ojo y el oído refuerzan mutuamente la impresión que recibe cada uno de ellos, sólo entonces se presenta el hombre artístico en toda su plenitud”. Cfr. Wagner, R., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, 1850 (trad. cast. de Joan B. Llinares. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València, 2007).

³⁷⁴ Cfr. Winkler, Martin M., *Arminius the Liberator: Myth and Ideology*. New York: Oxford University Press, 2016, pág. 117.

Parte segunda

La casa áspera*
(o la hamartía objetivista)



*Hemos optado por un título de resonancias tafurianas. En relación con el concepto de "hamartía" se presenta no como desmesura sino como desbordamiento u obcecación. Sobre este sentido de hamartía véase Trias, E., *La Edad del Espíritu*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 1994.

... rationalen und ethisch wohnt der Mensch... ¹

*“Que donneriez-vous, la belle, pour avoir votre mari ?
Je donnerais Versailles, Paris et St. Denis,
Les tours de Notre Dame, le clocher de mon pays.
Après de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon”.*

André JOUBERT DE COLLET ²

Nos engañaríamos si pensáramos que la *hybris* enajenadora de Giesler o Speer fue la única del período. De hecho, ni fue la única, ni la primera, ni la más significativa. Nos damos perfecta cuenta de que para descubrir de cuál se trata deberemos abandonar el universo mental nacional-socialista y adentrarnos, por vez primera, en el campo doctrinal cientificista de la *entartete Architektur* ³.

En efecto, caben pocas dudas acerca del papel jugado por la versión más radical de la *Sachlichkeit* en las primeras décadas del siglo XX. Una vez más son las particulares condiciones del ámbito socio-político, las que sostienen, con convincentes argumentaciones, la urgencia de un cambio cualitativo en la metodología proyectual del período. No menos trascendente en este sentido es el fracaso parcial de las experiencias arquitectónicas contemporáneas: tardo-Biedermeier, expresionistas, futuristas, pintoresquistas o neotradicionalistas-vernaculares⁴. Conviene tener presente,

¹ Paráfrasis del poema holderliniano (y heideggeriano).

² [¿Qué daría, bonita, para tener a su marido?/ Daría Versailles, París y San Denis./Las torres de Notre-Dame, el campanario de mi pueblo. Al lado de mi rubia, qué bueno, qué bueno, qué bueno]. *Auprès de ma blonde* era una canción popular del siglo XVIII que abría los *Nine Points on Monumentality*, que Giedion, Léger y Sert escribirían en 1943.

La casualidad ha querido que el mismo año que se publique la hamartía de Schmitthenner (rechazando la monumentalidad de Speer y Giesler) apareciese dentro de la entartete Architektur el texto de los *Nine Points for a New Monumentality* de Giedion, Sert y Leger. Cfr. Rovira, Josep M., Sert y Giedion. *DC Papers. Revista de crítica i teoria de l'arquitectura*, nº: 13-14. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2005, pág. 146; véase además, Schmitthenner, P., *Die sanfte Gesetz in der Kunst in Sonderheit in der Baukunst. Eine Rede*, Straßburg, 1943 (trad. cast. de José Manuel García Roig en Paul Schmitthenner. El albañil desconocido. *Cuaderno de notas*, 11, pág. 13 y ss.).

³ Ésta opinión no es casual. La realidad arquitectónica que adultera Speer es, como es sabido, la de la edificación institucional o palaciega. Como veremos a continuación la versión más radical y militante del funcionalismo arquitectónico va a actuar, fundamentalmente, sobre un terreno más sensible al individuo común, la vivienda colectiva. Encontramos, pues, inesperadamente, como en el persistente culto a un único Zeitgeist, quedaba establecida la relegación, efectiva y encubierta, de aspectos esenciales para el bienestar del hombre y la vida. Lo veremos a continuación.

⁴ En realidad, hay una relegación y no un verdadero fracaso, tras la supuesta capitulación heimatkunstleriana. Es, como veremos a continuación, una consecuencia de la adopción de una concepción reduccionista, restrictiva y, digámoslo también, dogmática de la arquitectura.

en cualquier caso, que la necesidad de resolver positiva y racionalmente los problemas que padece la edificación residencial “de masas” (popular y obrera) es, sin lugar a dudas, el punto de arranque polémico de la experiencia proyectual de ascendente racionalista ⁵.

En este contexto, es preciso recordar como el nuevo modelo habitativo de corte racionalista se realiza, en pocos años, impulsado por una serie limitada de factores coincidentes, entre los que destacan:

- i) la urgencia por solucionar la problemática habitativo-ambiental provocada por las *Mietkasernen* (o *Hinterhöfe*) en las grandes ciudades, lo que abría, desde ese momento, el largo debate sobre la vivienda (o *Wohnkultur*) ⁶.
- ii) la fagocitación del enfoque romántico-expresionista de la Bauhaus a manos de la orientación objetivista de los Gropius, Moholy-Nagy, Meyer o Mies van der Rohe. A la liquidación de la visión espiritualista y a la moderación de las aspiraciones utópicas le sigue, pues, la reorientación hacia la realidad de los hechos (*Realität der Fakten*) y la tipificación (*Typisierung*). Recordemos aquí cómo la arquitectura es, por su inmersión continua en lo contingente, la más comprometida con el principio de realidad (*Realitätsprinzip*) ⁷.

⁵ El arranque de la Neue Sachlichkeit coincide con el desarrollo del Plan Dawes de 1924. La entrada de capital norteamericano en Alemania va a permitir avanzar en el proceso de consolidación del sector de la construcción. Existe un grupo limitado de factores que van a jugar un papel decisivo en la recuperación de la construcción. Entre ellos, destacan: la legislación urbanística de 1919 que permitía a las ciudades un uso ilimitado del suelo y, en no menor grado, la puesta en marcha de programas para paliar la escasez de viviendas provocada por la inactividad constructora y por la migración urbana surgida durante la guerra. Cfr. Colquhoun, A., *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002 (trad. cast. de Jorge Sainz. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2002, pág. 163).

⁶ Como nos recuerda Gravagnuolo, la *tugurización* edilicia (ligada a la extraordinaria difusión del bloque o caserna de alquiler en el centro y la periferia de las grandes ciudades europeas) se convierte, desde finales del siglo XIX, en un problema central de la urbe berlinesa; y ésto, tanto para el gobierno republicano, como para el posterior, hitleriano.

La crítica a las casas colectivas de alquiler aparece ya, en una conocida conferencia del período G (de Gestaltung) de Mies Van Der Rohe. Tanto en esta conferencia, como en un comentario a una obra de Leopold Ziegler (de 1927) denuncia la “demencia pétrea” de las Mietkasernen de Dahlem. Cfr. Mvdr. Gelöste Aufgaben. Eine Forderung an unser. Bauwesen [Tareas resueltas. Una exigencia a nuestra manera de construcción]. *Die Bauwesen*, 14, 1923, n° 52 (existe trad. cast. de Jordi Siguán en *Mies van der Rohe La palabra sin artificio (reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968)*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995, págs. 367, 445-446).

El período G alude a la vinculación de Mvdr con las ideas del grupo homónimo berlinés. Su actividad giraba, fundamentalmente, alrededor de la figura de El Lissitzky y de los constructivistas-dadaístas Hans Richter y Viking Ebeling (fundadores de la revista G).

Debemos recordar, por otro lado, que en la Coda de *Vers une Architecture* (1923) Le Corbusier realiza una crítica clara contra las deficiencias cualitativas de la vivienda en Francia. Cfr. Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press, 1960 (trad. cast. de Luis Fabricant. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós. 1985, pág. 245).

⁷ El enfrentamiento entre estas dos vías muestra, tan sólo, una de las múltiples guerras intestinas del Moderno.

La panoplia de corrientes teóricas diferentes que, de una manera u otra, poblaron la Bauhaus (1919-1933) ejemplifica, de manera irrefutable esta reorientación. El acelerado cambio ideológico fue, en extrema síntesis, el siguiente: de las concepciones duales de Gropius (que participa del positivismo y del expresionismo romántico a partes iguales) se pasó al subjetivismo romántico de Itten; con su renuncia en 1923 se llega a las *leyes neoplásticas* de la forma (introducidas por Feininger y van Doesburg). La corriente positivista triunfará, finalmente, por medio de figuras como Joseph Albers, Moholy-Nagy o Mvdr.

Recordemos que tras implantarse, hacia 1923, la nueva concepción bauhausiana bajo la divisa de *Kunst und Technik*, van a proliferar las proclamas pro-realistas.

Debemos recordar aquí las palabras de Neumeyer: “El período de huida de la realidad hacia fantasías utópicas que, teniendo en cuenta el trauma de las experiencias bélicas, casi parecía vitalmente imprescindible, fue reemplazado por un estado de ánimo espiritual que substituyó la nostalgia hacia imágenes alejadas de la realidad por el ‘entusiasmo por la realidad inmediata’ ” (G. G. Hartlaub en carta a Alfred Barr Jr, julio de 1929). Aquella nostalgia de armonía proyectada por los expresionistas hacia lo sobrenatural, se transformó en un mundo abstracto, igual de invisible, aunque ahora ya no fuese metafísico sino racionalista. El punto de fuga de lo utópico se trasladó de la imaginada “catedral del futuro” hasta el mundo concreto-material de las máquinas. El Zeitgeist de este presente objetivo exigía una nueva definición del orden para la realidad visible. Esta nueva sobriedad de lo exacto, objetiva y definitoria, era la que se desprendía del artículo *Baukunst und Zeitwille*

iii) la extraordinaria difusión del ideario constructivista merced a la sabia utilización de diversos instrumentos editoriales, a saber: la aparición de las revistas *Veshch* (1921), *G-Material zur elementaren Gestaltung* (1923) o *ABC-Beiträge zum Bauen* (1924); o, en paralelo, la publicación de nuevos ensayos y manifiestos programáticos como el *Bauen* (1925) de Hans Meyer, el *Neues Wohnen, Neues Bauen* (1927) de Adolf Behne, el *Fordert die Diktatur der Maschine* de Mart Stam y Hans Schmidt (1928) o las teorizaciones polémicas de Karel Teige ⁸.

iv) la manifiesta voluntad de resolver la cuestión formal a través de la simple explicitación de las estructuras y la firme voluntad de implantar los bloques edilicios siguiendo el principio de la *Zeilenbau* (construcción en hilera) ⁹.

v) el extraordinario énfasis dado a la economía, la organización, lo tecnológico y *l'esprit positif* como nuevos factores definitorios de la creación elemental arquitectónica ¹⁰.

vi) el compromiso social y la creciente redefinición marxista de la cultura del habitar (marxistización y disciplinación de la *Wohnungskultur*). En este cambio de tendencia es necesario recodar la importancia que adquiere la noción de lo colectivo y el consecuente rechazo a lo individual. Unido a esto aparece el

[Arquitectura y voluntad de época] de MvdR de 1924. Cfr. Neumeyer, Fritz, *Op. cit.*, pág. 42; véase también, Gelernter, Mark, *Sources of Architectural Form*. Manchester: Manchester University Press, 1995. págs. 245-247.

Recordemos que con *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses* (Weimar, 1923) aparecía el que puede ser reconocido como el primer texto con rasgos 'maduros', es decir, un programa verdaderamente explícito de conexión con la industria del Moderno.

⁸ El célebre aforismo de Mies en "G" de 1923, así como el "Bauen", manifiesto de Hannes Meyer de 1925 y las teorizaciones de Karel Teige, son los textos más "inspiradores" de tal corriente.

El texto de Schmidt y Stam ("Exigida la dictadura de la máquina") se publicará en el n° 4 de la suiza *ABC-Beiträge zum Bauen*.

Como es sabido la reordenación metodológica de la escuela se va a ver culturalmente condicionada por una realidad extra-académica claramente decantada por la ideología constructivista. Varios acontecimientos conocidos concurren al éxito de esta línea de pensamiento y a la eventual alogamia de sus más importantes representantes: el viaje mesiánico de van Doesburg a la Bauhaus weimariana (en el bienio 1921-1922), la celebración del Congreso Internacional de Artistas Progresistas de Düsseldorf (1921), la primera Exposición berlinesa de Arte Soviético (dentro de la Gran Exposición Artística de 1922) o, finalmente, la presentación del Congreso dadaísta y constructivista de Weimar (1922). En este sentido se hace necesario recordar que la migratoriedad de las ideas fue continua en todo este período. Como se ha insinuado en repetidas ocasiones, no menos mesiánicos que Le Corbusier fueron Theo van Doesburg o El Lissitzky.

⁹ Pero, mientras la "implantación lineal" pertenece al ámbito propio de las tipologías arquitectónicas y de la urbanística, el "esqueleto estructural" se relaciona con la dimensión más próxima del edificio.

Las fachadas se organizan como *retículas sinceras*, es decir, como simple manifestación de la retícula estructural, sin aditamento alguno. Como nos recuerdan Martí y Monteys, "lo que distingue a los racionalistas radicales en relación al problema de la estructura, es su afán de convertir el esqueleto portante en protagonista casi exclusivo de la arquitectura". En vez de diluir la estructura en un mundo de formas dotadas de leyes de composición autónomas o de buscar su virtual desaparición, tratan de convertir la estructura en la matriz del proyecto, de manera que, una vez construida, quede ya, en gran medida, establecida la forma del edificio. Mies había recalcado en sus comentarios acerca de sus rascacielos del cristal, la belleza de la estructura cuando aún es esqueleto y no está recubierto todavía por elementos insignificantes y triviales. Cfr. Martí, Carles; Monteys, Xavier. La línea dura. *2G. Construcción de la ciudad*, n° 22, abril, 1985, pag. 15.

¹⁰ Lo que implica, como dijimos, la adopción de un único Zeitgeist de sesgo científico.

Varios elementos embrionarios van a permitir el desarrollo de esta orientación. Los resumimos brevemente:

- La difusión, en gran parte del continente europeo, de las virtudes de los valores-guía del sistema taylorista de producción (favorecido por la implantación del Plan Dawes).

- La aparición del *Neue Bauwirtschaft* (La nueva industria de la construcción) de M. Wagner (1918).

- La defensa corbuseriana, influido por tayloristas franceses como Dubreuil, Lauwick o Devinat, de las virtudes del sistema de producción industrial. Esta idea se advierte, claramente, en: *Après le Cubisme* (1918), *L'Sprit Nouveau* (1921), *La Ville Radieuse* (1935), el análisis de la célula de habitación, etc.

- La introducción por parte de MvdR, (en el primer número de la revista constructivista *G. Material für elementare Gestaltung*), de un nuevo concepto para la creación de la forma elemental: la economía. La idea de la economía como "Tesis de trabajo" se suma a la de organización como factor fundamental en el acto creador del arquitecto.

tema, crucial para nuestra discusión, de la eliminación de toda suerte de subjetividad¹¹.

vii) finalmente, y ligado a lo anterior, la necesaria des-estetización (*Entästhetisierung*), desmotivización (*Desemotivierung*) y deshistorización (*Deshistorisierung*) de la disciplina arquitectónica¹². En este caso nos encontramos ante una consciente y explícita determinación proyectual que persigue, en aras de una pretendida exigencia ético-científica, temperar lo emocional aboliendo, al mismo tiempo, el carácter significativo de su condición histórica¹³.

Mediada la segunda década del siglo, tanto el peligro metafísicista, como el intuicionismo, la voluntad sinestésica o el propio mito del *ideal unificador* parecen superados¹⁴. La realización ejemplar que fija el punto de inflexión definitivo es, sin lugar a dudas, el barrio obrero de Frugès realizado por Le Corbusier (1925) en Pessac, a pocos kilómetros de Burdeos¹⁵ [Figs. 101-103].

101. *Plan de situation. Le contexte de la Cité Frugès dans les années 20* Charles Édouard (Le CORBUSIER), Pierre JEANNERET (1925).

102. *Pessac. Planta zonal-sectores construidos y no construidos (Etude pour la zone de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager [ZPPAUP] des quartiers Frugès (documento gráfico nº 2).* Charles Édouard (Le CORBUSIER), Pierre JEANNERET (1925).

103. *Tipologías edilicias e implantación en el conjunto (Cité Frugès. Plan de Gestion, 2010)* Charles Édouard (Le CORBUSIER), Pierre JEANNERET (1925).

· Recordemos, asimismo, como en el *Bauen* (1928) de Hans Meyer la arquitectura se concibe ya como organización: "(...) la nueva época pone sus nuevos materiales de construcción a disposición de la nueva edificación (...) organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos. (...) edificación no es más que organización: organización social, técnica, económica, psicológica". Cfr. Meyer, H., *Bauen. Bauhaus*. Dessau, año II, nº 4, 1928 (existe trad. cast. en *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973, págs. 177, 180); véase también, Sambricio Ribera de Echegaray, Carlos. *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, pág. 206.

¹¹ En este momento, señala Gravagnuolo, se produce una clara ligazón entre la fase "heroica" de la modernidad y las ideologías progresistas europeas. El salernitano da algunos ejemplos: la Viena comunista, el bolchevismo ruso y la socialdemocracia holandesa.

Podemos reconocer este sustrato político en numerosos manifiestos vanguardistas de la época. Valga como ejemplo el manifiesto que el grupo holandés De 8, publicará en el cuarto número de la revista *ïTO* (1927). Cfr. García, Rafael. *Arquitectura moderna en los Países Bajos, 1920-1945*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2010, pág. 170.

¹² Hemos tomado en préstamo el término "Entästhetisierung" (des Architektur) del historiador del arte Peter Gorsen. Cfr. Gorsen, P., *El principio de lo obscuro*. México: Ed. Roca, 1974.

¹³ Acto eversivo sobre los valores emocionales que implica la minusvaloración de cualquier rasgo subjetivista y metafísico.

Hay que recordar en este ámbito como Adolf Behne en su *Der Moderne Zweckbau* postulará (cap. III) la existencia de una corriente ideológica del período que pretende eliminar cualquier tipo de instancia artística de la actividad arquitectónica. Esta tendencia es la que se corresponde con las nuevas prácticas soviético-alemanas: "El guía más seguro hacia una configuración absolutamente objetiva, necesaria y extra-estética parece ser la adecuación a las funciones técnicas y económicas, que trabajadas con coherencia deben conducir a la liquidación del concepto de forma. Una construcción sería entonces, ya sin condiciones, una pura herramienta". Aunque Behne no es partícipe de tal ideal exclusivista, nos recordará como se está trabajando para liquidar la instancia formal o artística del quehacer arquitectónico contemporáneo. Cfr. Behne, Adolf. *Der Moderne Zweckbau*. Munich: Drei Masken, 1926 (trad. cast. de Josep Giner i Olcina. *La construcción funcional moderna*. 1923. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Barcelona y Ediciones del Serbal. Col. Arquitectura-teoría. 1994, pág. 53).

¹⁴ Ecuación *arte-artesanía-trabajo-vida* que se relaciona con la nostalgia que la *Kunstlerkolonie* mostrará por la sociedad orgánica pre-industrial.

En cuanto al ideal unificador, auténtico punto de partida de la Bauhaus de Weimar, decir sólo que no fue, en ningún caso, un ideal unívoco o incontrovertido. La idea de la *Gesamtkunstwerk*, la síntesis de las artes perseguida por Kandinsky, difiere, en gran medida, de la unidad pretendida por Gropius. Kandinsky se aparta del ideal gropiusiano de unión de las artes bajo la primacía de la arquitectura al no someterse a ésta. Como demuestra Wick con la lectura de sus programas, la "problemática concreta de las relaciones entre forma arquitectónica y su tratamiento en color" quedaban obviadas, apartándose de la discusión que en ese momento (especialmente Die Stijl) se tenía del tema. Los trabajos realizados en el *Taller de pintura mural* que dirigía (sucediendo a Itten y Schlemmer que lo habían dirigido hasta 1922) no estaban concebidos a partir de la arquitectura. Cfr. Wick, Rainer. *Bauhaus Padagogik*. Köln: DuMont, 1982 (trad. cast. de Belén Bas Álvarez. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pág. 174).

¹⁵ De hecho, la "utopía realizada" –valga el oxímoron– de Frugès va a ser el modelo urbanístico que se tome como referencia inmediata a la hora de aplicar los *axiomas*-base de la ciudad taylorizada (p.e. en *L'Esprit Nouveau*, 1921). También sabemos que la metodología proyectual utilizada en los *Quartiers Modernes Frugès* va a ser el referente teórico utilizado por Ernst May a la hora de proyectar muchas de las *siedlung* municipales de Frankfurt. La importancia histórica del barrio obrero ha sido reafirmada por numerosos críticos e historiadores de la arquitectura como Frampton, Gravagnuolo o Sambricio. No hay dudas sobre la importancia que tiene Frugès para la cultura arquitectónica y del habitar (*Wohnungskultur*) estrictamente racionalista o sachlichkeitiana.

Conviene señalar, en cualquier caso, que de las 135 viviendas proyectadas, finalmente, sólo se construyeron 51, en cuatro tipologías de célula diferentes que desarrollaban, de algún modo, la solución tipológica de la ciudad-jardín horizontal.

Estamos, por otra parte, ante un año crucial en la trayectoria profesional de Le Corbusier. En 1925 comienza o finaliza la pequeña villa en el lago Léman, el Pabellón del Esprit Nouveau para la Exposición de Artes Decorativas de París, el Plan Voisin y los proyectos para las villas Meyer y Mongermon; también es el año en que se publican *La Peinture moderne* (con Ozenfant), *Urbanisme* y *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Cfr. Sambricio, C., *Op. cit.*, pág. 216; véase también, Gravagnuolo, Benedetto. *Op. cit.*, pág. 358.

104. *Quartiers Frugès*, Pessac. Alzado de fachada (ref. Plan FLC19809B). LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

105. *Quartiers Frugès*. Alzado de fachada (ref. Plan FLC19897). LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET.

106. *Quartiers Frugès*. Alzado de fachada (ref. Plan FLC19859A). LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

107. *Tipologías Gratte-ciel avec végétation et silhouettes* (ref. FLC. Plan FLC19859A). LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

108. *Búsqueda de la unidad plástica (Maison Gratte-Ciel)*. LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

109. *Esencialización de las envolventes exteriores (Maison Gratte-Ciel)*. LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

110. *Composicionalismo por sustracción (Maison Quinconces)*. LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

111. *Composicionalismo por sustracción (Maison Zig-zag)*. LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

112. *Maison Quinconces: comunicación cromática con el entorno*. LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

113. *Maison Gratte-Ciel: comunicación cromática con el entorno*. LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

114-115. *Pessac: paletas cromáticas utilizadas* (ref. Plan FLC19898). LE CORBUSIER, Pierre JEANNERET (1925).

En la puesta en práctica de los *Quartiers Modernes* se pueden distinguir seis tipologías de viviendas diferentes: *Gratte-ciel* (rascacielos), *Isolée* o *Vrinat* (aislada), *Arcade* (arcada), *Quinconce* (escalonada), *Zig-zag* y *Jumelle* (Gemela) [Figs. 104–107]. El promotor exige de manera específica que las viviendas se construyan siguiendo las orientaciones tecno-científicas de Le Corbusier. Frugès se nos presenta, así, como un gigantesco laboratorio donde se ensayan y confrontan factores, en muchos aspectos inéditos o casi inexplorados, como la prefabricación de los componentes, la normalización o estandarización de los elementos constructivos o la taylorización de los procesos de trabajo. En esta colonia obrera encontramos condensados, al mismo tiempo, algunos de los rasgos más característicos de la estética “mecánica” corbuseriana¹⁶, esto es: *pilotis*, *le toit-terrasse*, *le plan libre*, *la façade libre* y *la fenêtre en longueur*. Se persigue, en consecuencia, un acto de deliberada *mise en oeuvre* de los preconizados *cinq points de l’architecture moderne*. Basta con echar una ojeada a las viviendas que se conservan para reconocer el elenco de elementos constantes (o evolutivos) del idiolecto corbuseriano que han sido extrapolados a Pessac. Podemos reconocer así algunos de los rasgos más destacados de la fase “maquinista” corbuseriana; desde la independización de los cerramientos respecto de la estructura (ya ensayado en la *Maison Dom-ino*), la búsqueda de la unidad plástica o la esencialización de las envolventes exteriores, hasta el recurso al composicionalismo por sustracción (estudiado en *Ville Saboye*), la inspiración en los elementos del mundo náutico o la comunicación (a través del cromatismo) con los espacios circundantes¹⁷ [Figs. 108–115].

Frugès aparece, en consecuencia, como la primera tentativa construida de estructura portante de hormigón: prefabricada, tipificada y estandarizada. Como es sabido, los principios aquí expresados –cientificación de la actividad constructiva, insistencia en la reproductibilidad técnica, desmasivización del edificio o eliminación de todo lo accesorio o superfluo– representan un punto fundamental en la nueva reflexión crítica abierta sobre los límites de la vivienda (*Wohnkultur*)¹⁸. De tales principios, aún *in fieri*, parten los criterios



¹⁶ Decimos “estética” mecánica o maquinista y no “racionalismo” por lo que este lenguaje corbuseriano tiene de investigación estética. Debemos recordar, en este punto, que la idea de aplicar cromatismo a los paramentos surgió, según algunos historiadores de la arquitectura, del propio Henri Frugès. Recordemos que las viviendas realizadas por J.P. Oud en Spangen (1923) pasan por ser uno de los primeros ejemplos de aplicación de las teorías cromáticas del grupo De Stijl (a base de volumetrías formadas por planos coloreados) a la arquitectura. Cfr. García, Rafael. op. cit., pág. 158; véase también, Crego Castaño, Charo. *El espíritu del orden. El arte y la estética del grupo holandés “De Stijl”*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1997 (Col. Arte y estética), pág. 164.

¹⁷ Otros ejemplos que podrían tenerse en cuenta serían el recurso a la modulación ortogonal y a la rotundidad volumétrica, la supresión de la decoración y la economía expresiva, el uso de la escalera exterior (casas Citrohan de 1920) de la cubierta curvada en la *Maison Arcade* (experimentada en las Casas Monol) o la terraza exterior sobreelevada (como en la casa Citrohan de 1922), la utilización de ventanajes corridos, la permeabilidad o comunicabilidad interior-exterior, la descomposición de los componentes, etc. El uso de la escalera exterior proviene, para Ackerman, de la influencia de la arquitectura vernacular de la Francia meridional. Cfr. Ackerman, J. S., *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1985, the National Gallery of

metodológicos de la vivienda normalizada puesta en práctica, en el Frankfurt socialdemócrata de mediados de los veinte ¹⁹. Si a ello se añade la ineludible voluntad de considerar la práctica arquitectónica como una forma concreta de acción moral se pueden comprender los motivos que habrían llevado a los representantes de la *Neue Sachlichkeit* centroeuropea a cualificar su actividad como puramente exacta, social y constructiva. Se trata, en suma, de una drástica modificación de los objetivos ideológicos de la propia disciplina.

Como veremos a continuación, numerosos escritos de la época dan cuenta de esta reorientación metodológica.

La reivindicación de lo colectivo es, junto a la recusación de los dualismos de la existencia, uno de los primeros empeños teóricos de la nueva orientación objetivista. Así se advierte en este auténtico manifiesto programático del grupo suizo ABC:

"Configurazione collettiva.

"La concezione dualistica della vita — cielo e terra — bene e male—, l'idea dell'esistenza di un eterno conflitto interiore, ha posto l'accento sul singolo individuo volgendo le spalle alla società. (...)

L'isolamento del singolo ha determinato il prevalere, in questo campo, dei sentimenti subordinati. La concezione moderna della vita — che in parte, inconsapevolmente (...) concepisce la vita come un unico moto evolutivo di un'unica forza. Ciò significa che particolarismo e individualismo fanno posto all'universale. (...)"

[Configuración colectiva.

La visión dualista de la vida —el cielo y la tierra, el bien y el mal—, esa idea de que existe un eterno conflicto interior, ha puesto el énfasis en el individuo y lo ha apartado de la sociedad. (...).

El aislamiento del individuo le ha llevado a dejarse llevar por sus emociones. Pero la actitud moderna, —en parte de forma inconsciente (...) ve la vida como la extensión singular de una fuerza única. Esto significa que lo que es especial e individual debe ceder ante lo que es común a todos] ²⁰.

Art, Washington DC, Princeton: Princeton University Press, 1990 (trad. cast. de Isabel Balsinde. *La villa: forma e ideología de las casas de campo*. Madrid, Akal, S.A., 1997, pág. 318).

¹⁸ Sobre la pérdida de masa de las células de Pessac, véase Eiler Rasmussen, Steen. *Experiencing Architecture*, Cambridge, Mass.: Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1959 (trad. cast. de Carolina Ruiz. *Experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Editorial Reverté, 2007, pág. 81).

Recordemos que la ligereza va a ser uno de los principios rectores del programa funcionalista del grupo ABC. Un ejemplo paradigmático de esta idea es la propuesta de Meyer y Wittwer para la Peterschule de Basilea (1926).

Como nos recuerdan Martí y Monteys se podría llegar a hablar de un "racionalismo ligero". Cfr. Martí, C.; Monteys, X., *Op. cit.*, pág. 17.

No debemos olvidar, al mismo tiempo, que el color está en Frugès *au service de la poésie*. Para Rasmussen, mediante el uso del color Le Corbusier habría conseguido "desmasivizar" los volúmenes edilicios haciendo flotar las superficies murales exteriores. Cfr. Rasmussen, E., *Op. cit.*, págs. 80-81.

¹⁹ Como nos recuerda Sambricio, Ernst May responsable de vivienda de la ciudad de Frankfurt desde 1924, recogía en el número de diciembre de la revista *Das neue Frankfurt* (1926) fundada y dirigida por él, fotos del barrio Frugès, tomándolo como posible modelo de vivienda social para implantar en Frankfurt am Main. Cfr. Sambricio Ribera de Echegaray, Carlos. *Ibidem*. pág. 216.

May, que ya había ensayado los métodos de racionalización de los sistemas constructivos en Breslau (h. 1921) culminará su trayectoria estandarizadora en el Frankfurt de Ludwig Landmann (1925-1930) construyendo alrededor de 15.000 viviendas. Para el tema de la *Wohnungskultur*, véase el debate abierto por el *Bund* en la dos primeras décadas del siglo XX.

²⁰ El texto encierra, como había pasado en el *Idee, Aufbau* de Gropius, varias claves interpretativas. Stam propone, en primer lugar, la superación de cualquier tipo de dualismo vital, existencial o aparential. Esta concienciación hacia lo dualístico implica, a su vez, y ello es el segundo aspecto destacable del texto, una toma de conciencia respecto a lo colectivo y lo individual. Cfr. Stam, Mart, "Kollektive Gestaltung". 1924. En: Gubler, Jacques (Ed.) *ABC. Architettura e avanguardia 1924-1928*. Milano: Electa Editrice, 1983, pág. 35 (véase trad. parc. al inglés en Frampton, K., *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames & Hudson, 1980; trad. cast. de Jorge Sainz. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1998, pág. 136); véase por último, Martí, C.; Monteys, X., *Op. cit.*, pág. 6.

Este breve y conocido fragmento del grupo holandés *De 8* señala el que sin lugar a dudas es el verdadero perno teórico de la opción más radical y militante del funcionalismo del período: la cientificación de la propia conformación arquitectónica:

“DE 8 IS de critische reactie op de architectonische vormen van dezen dag. (...) DE 8 IS noch voor noch tegen groepen en personen, noch voor noch tegen richtingen DE 8 IS slechts voor feiten DE 8 ZEGT het is niet uitgesloten schoon te bouwen maar het ware beter voorhands leelijk te bouwen en doelmatig dan parade architectuur op te trekken voor slechte plattegronden.(...) DE 8 WIL geen weelde-architectuur ontsproten aan de vormenwellust van getalenteerde individuen. (...) DE 8 WERKT meer voor een bouw-WETENSCHAP dan voor een bouw-KUNST DE 8 STREEFT naar een plaats in de samenleving als: BEELDEND BEDRIJFSORGANISATOR. DE 8 IS A-AESTHETISCH ‘ DE 8 IS A-DRAMATISCH DE 8 IS A-ROMANTISCH DE 8 IS RESULTANTE DE 8 IS A-KUBISTISCH”.

[DE 8 ES la reacción crítica al actual diseño arquitectónico.(...)
DE 8 NO ESTÁ ni a favor ni en contra de grupos o personas, ni a favor o en contra de tendencias
DE 8 ESTÁ sólo a favor de los hechos
DE 8 DICE que no se descarta que se pueda construir de forma bella, pero de momento sería mejor construir de forma fea, pero funcional, que arquitectura de apariencia con malas plantas. (...)
DE 8 NO QUIERE ninguna arquitectura exuberante procedente de la sensualidad de individuos talentosos. (...)
DE 8 TRABAJA más por una CIENCIA constructiva que para un ARTE constructivo.
DE 8 LUCHA por un lugar dentro de la sociedad como:
ORGANIZADOR DE LA EMPRESA PLÁSTICA
DE 8 ES A-ESTÉTICO
DE 8 ES A-DRAMÁTICO
DE 8 ES A-ROMÁNTICO
DE 8 ES RESULTANTE
DE 8 ES A-CUBISTA]²¹.

La áspera condena de la *Nieuwe Zakelijkheid* holandesa se mantiene, también, en el crucial *Bauen* de Hannes Meyer (1928). El pretendido eficientismo arquitectónico se traslada aquí, a la propia composición tipográfica. El uso de la “caja baja” (el famoso monoalfabeto minúscular de Moholy-Nagy y Herbert Bayer) revela, a las claras, el sesgo nivelador e igualitarista de la propuesta ideológico-proyectual sachlichkeitiana²². El texto

²¹ Manifiesto del grupo objetivista holandés De 8 aparecido en la revista *i10* (1-4, 1927). Cfr. Wissink, Else. *Nederland. Supermodern?. De opkomst van een mogelijk nieuwe toon aangevende stroming binnen de Nederlandse architectuur*. Tesis doctoral inédita. Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 2004, pág. 22; véase también, García, Rafael. *Op. cit.*, págs. 170-171.

²² El texto retoma el título homónimo de Mies (*G-Gestaltung*, 1923).

La claridad formal obligaría a determinar una nivelación de las “cajas” tipográficas totalmente revolucionaria: la escritura minúscular unitaria. Moholy-Nagy va a proponer una composición con una única caja, es decir, la utilización de minúsculas únicamente tanto a comienzo de párrafo como en el cuerpo de texto general (lo que obligaría a colocar minúsculas en los sustantivos frente a la norma ortográfica germánica). Así, escribe: “Por ejemplo, se exige una unidad de caracteres tipográficos, sin distinción entre minúsculas y mayúsculas. La unidad no se ha de buscar solamente en el tamaño, sino también en la forma”. Cfr. Moholy-Nagy, L., *Zeitgemässe Typographie. Offset, Buch und Werbekunst*. Leipzig, 1926, n.º. 7 (trad. parc. en Wingler, Hans M., *Das Bauhaus*. Berlín: Verlag Gebr. Rasch. & Co., 1962; trad. cast. de Francisco Serra Cantarell. *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., Biblioteca de Arquitectura. 1980, pág. 104).

es significativo por realzar el rechazo a toda suerte de veleidad o voluntad artística (*Kunstwollen*):

*"(...) alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: funktion mal ökonomie
alle diese dinge sind daher keine kunstwerke:
alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig.
alles leben ist funktion und daher unkiinstlerisch.
die idee der "komposition eines seehafens" scheint zwerchfellerschütternd!
jedoch wie entsteht der entwurf eines stadtplanes? oder eines wohnplanes? komposition
oder funktion?
kunst oder leben ?????
bauen ist ein biologischer vorgang. bauen ist kein aesthetischer prozeß.
(...)
architektur als 'affektleistung des künstlers' ist ohne daseinsberechtigung.
architektur als 'fortführung der bautradition' ist baugeschichtlich treiben (...)"*

[(...) todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: función x economía.
por tanto, ninguna de esas cosas es una obra de arte:
todas las artes son composiciones y, por tanto, no están sujetas a una finalidad particular.
toda vida es función y, por tanto, no es artística'.
¡la idea de la 'composición de un puerto marítimo' resulta divertidísima!
sin embargo, ¿cómo se realiza el proyecto del plano de una ciudad? ¿o de una vivienda?
¿composición o función? ¿arte o vida????
la edificación es un proceso biológico. la edificación no es un proceso estético.
(...)
la arquitectura como 'obra emotiva del artista' no tiene razón de ser. la arquitectura como 'continuación de la tradición arquitectónica' es ir a la deriva de la historia de la arquitectura (...)]²³.

Vemos, pues, como el eje ideológico de la *Neues Bauen* es el engarce práctico entre ética y forma, entre ética y técnica y entre ética y práctica arquitectónica. La arquitectura es, bajo este prisma, simple tarea edificatoria (*erbaulich Aufgabe*) y en su concreta praxis constructiva, simple *pragmata*, genérica y abstracta. Esto, que es la consecuencia de una deliberada visión *sociogénica* de la actividad proyectual va a provocar, como efecto inmediato, la *mise en crise* de la manera misma (clásica o tradicional) de pensar la arquitectura. Propiciada por la fecunda propuesta de des-retorización loosiana la arquitectura es, en palabras de Behne (1926), simple "arquitectura de la finalidad" o, si preferimos, pura realización interesada. Podemos, en

La "escritura unitaria" tendría su origen, según un Moholy-Nagy que la hace célebre, en Adolf Loos. Así, Moholy-Nagy escribe: "El célebre arquitecto Loos escribe en la colección de sus ensayos: 'Para los alemanes existe una gran fractura entre la lengua escrita y la hablada. Al hablar no se pueden utilizar las iniciales mayúsculas. Todos hablan sin pensar en las iniciales mayúsculas. pero si un alemán toma la pluma, ya no puede escribir como piensa y habla'. También el poeta Stefan George y su grupo habían considerado la escritura unitaria como básica en sus publicaciones". Cfr. Moholy-Nagy, L., Extraído del "Anhaltische Rundschau" (Dessau), 14-9-1925 (trad. cast. en Wingler, H., *Op. cit.*, (ed. cast.: pág. 139).

²³ Como consecuencia de todo esto, Meyer quería acabar con el enfoque 'formal' de Gropius e introducir una 'teoría de la construcción con fundamento científico'. Cfr. Meyer, H., *Op. cit.*, págs. 176-177; véase también, Poerschke, Ute. *Funktionen und Formen: Architekturtheorie der Moderne*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, pág. 123; véase sobre el mismo tema Norberg-Schulz, Christian, *Principles of Modern Architecture*. Londres: Andreas Papadakis Publischer, 2000 (trad. cast. de Jorge Sainz, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Barcelona: Editorial Reverté. S.A., 2005, pág. 32).

Existe una versión anterior del mismo texto: "silos de almacenaje, aeropuertos, muebles de oficina, artículos standard. Todos estos objetos son producto de la fórmula: función x economía. No son obras de arte. Arte es composición, propósito es función. La idea de composición para un puerto de mar resulta fuera de lugar, pero ¿qué ocurre en el caso de una ciudad o una vivienda? Construir es un proceso técnico, no estético, y el fin funcional de una casa se contradice con su composición artística. Idealmente, y expresado de forma algo elemental, concebimos nuestra casa como una máquina para vivir". Cfr. Meyer, H., *Das Werk*, 13. Jg., 1926, Heft 7, pág. 205 (existe trad. parc. de Paula Puente. *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1991, n° 288 agosto, págs. 68-80).

consecuencia, hablar de una verdadera *des-figurativización* y *des-artización* de la arquitectura (*Entkunstung der Architektur*)²⁴; tal es la indicación programática que encontramos en los párrafos anteriores. Y sin embargo, sigue siendo imposible todavía, hablar de una auténtica *hybris*, ya sea arquitectural o constructiva²⁵.

Queda, pues, una cuestión insoslayable. Si esto es cierto –y parece serlo– ¿cómo se explica entonces la supuesta extralimitación disciplinar? Creemos que la posibilidad de acercarnos a una respuesta se halla, una vez más, en los documentos programáticos del período.

En este caso, conviene tomar en consideración un aspecto inseparable de lo que podría llamarse la naturaleza apofática de la vanguardia sachlichkeitiana: la metacondición o metaprincipio opositivo entre *Alteswert* y *Neuheitswert*, u oposición original entre los antiguos y los nuevos valores²⁶. Es importante, en este sentido, recordar como la *neue Bauwille* se había afirmado, no pocas veces, como una identidad escindida y extrahistórica sólo atraída por el instante o acontecer de lo presente y lo racional. De ahí que se cuestione o problematice todo lo subjetivo, lo irracional, lo puramente estético o lo acontecido con anterioridad. La significación de esta idea es crucial. Vemos como la Neue Sachlichkeit se constituye, necesaria y esencialmente, por vía de negación (*weg der Verneinung*) o, si se prefiere, mediante una incondicionada y radical negación afirmadora. Así pues, el nuevo marco de referencia para la reflexión teórico-crítica viene definido, en virtud de su anclaje a un único Zeitgeist, por la fuerza negadora de una razón excluyente, descarnada, magnificada y represora. De ahí la serie encadenada de prejuicios negativos. De ahí, ahora ya sí, la propia *hybris*.

Esta forma de negación (aquella que lleva implícita su afirmación), está, pues, muy presente en los ejemplos anteriores. De hecho, sorprende, su presencia excedente y beligerante. Pudiera ya deducirse que estamos abocados a la *hybris* disciplinar. Vemos, en efecto: la negación de toda subjetividad y la abjuración de la proyección autorial, el rechazo a la idea de

²⁴ Aunque también cabría hablar de una des-sustanciación (*Desubstantialisierung*) de la arquitectura. Para verificar este léxico, véase Osborne, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2010, pág. 35, n. 12.

²⁵ Tal vez el dato clave de esta línea de pensamiento sea su ontologismo de raíz cientifista, es decir, su autosuficiencia de origen científico. En rigor, la arquitectura pierde, por así decir, sus obligaciones específicas como arte. No tiene ya sentido hablar de arquitectura en sí, al menos tal y como la entendemos tradicionalmente. Queda eliminado así el hecho principal y caracterizador de la manera clásica o tradicional de pensar la práctica arquitectónica. Esta idea aparece inscrita en la crítica sobre la des-artización artística (*Entkunstung der Kunst*) adorniana. Cfr. Adorno, Th., *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Acaso no sea inútil recordar que Adorno empleó por vez primera el concepto de *Entkunstung* para referirse al proceso por el cual determinadas manifestaciones creativas, como el jazz, pierden su condición artística ("Jazz: Zeitlose Mode" en *Merkur*, n.º 7, 1953).

²⁶ Cfr. Solá Morales, Ignasi de., *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*. *Lotus Internacional*, n.º 46, Industrie Grafiche Editoriali, 1985, pág. 38; véase también, De Gracia, F., *Construir en los construido: la arquitectura como modificación*. Madrid: Nerea, 1996, pág. 74; véase por último, Nesbitt, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, pág. 232.

estilo y a cualquier elemento intencionalmente semántico, ornamental o decorativo, la liquidación de cualquier reminiscencia cultural y la negación de la propia Historia, la desatención hacia los efectos psicológicos y la conminación del lirismo existencial, la subordinación de las instancias simbólicas, la elisión de la imaginación creadora (*schaffende Einbildungskraft*) o, finalmente, –y esto es lo decisivo– la expropiación subversiva de toda excrecencia dualística cultural, trascendental o axiológica²⁷.

La prevención antimetafísica de Stam evoca claramente la *reductio* cosmovisional sachlichkeitiana; una limitación de la esfera existencial que se realiza, en todo caso, desde un ethos prosocial inequívoco y legítimo. De hecho, tenemos que partir de esta base si queremos entender la crítica Sachlich al pathos dualístico y/o dialéctico del período. Conviene, según nos propone Stam, eliminar las tensiones de la dualidad volviendo al hombre metafísicamente indiferente (*metaphysisch gleidigültig*)²⁸. En tal sentido, la dualidad es lacerante, regresiva y agónica. De ahí, su inutilidad pero de ahí, también, la necesidad casi absoluta e inmediata, de apurar su denuncia, su rechazo y su relegamiento²⁹.



²⁷ Como decimos, tras cada negación, se advierte, una afirmación tácita o implícita. Guste o no, la lógica sachlichkeitiana puede explicarse en términos enantiológicos o, si preferimos, enantiométricos. Nos encontramos, entonces, con que todo término negado implica, ineludiblemente, el reconocimiento de su contrario. De aquí surge la larga cadena de oposiciones: obra individual/ esfuerzo colectivo, imaginativo/ racional, ideal/ real, subjetivo/ objetivo, artístico/ científico, accesorio/ esencial, moral/ inmoral, tradición/ modernidad, nacional/ internacional, Kultur/ Civilisation, etc.

Y sin embargo, es casi un lugar común de la historiografía arquitectónica afirmar que el racionalismo sachlichkeitiano se caracteriza, al menos hasta cierto punto, por un explícito y decidido distanciamiento con respecto a la cultura de la interioridad.

²⁸ Locución extraída del segundo diario de París de Ernst Jünger. Cfr. Jünger, E., *Werke. Tagebücher III. Das Zweite Pariser Tagebuch*, (París, 11. Oktober 1943). Stuttgart: Ernst Klett Verlag, pág. 174.

²⁹ Sea como fuere, Stam se suma a las críticas ya trazadas con anterioridad desde el interior de las vanguardias. Hay, en este momento de efervescencia vanguardista, un continuo proceso de descalificación de la dualidad que se inicia, quizá con Huelsenbeck y continúa con Richter, Tzara y Van Doesburg hasta llegar a la Neue Sachlichkeit. Se trata, en todo caso, de una postura intelectual que busca destragedizar la realidad *des-andamiando* la conciencia de polarizaciones dramáticas o, sin unificar.

La fenomenología urbana utópico-funcionalista

Con todo, y por las razones antes expuestas, la arquitectura pierde su anterior estatuto ontológico: como arte, como cosa expresante, como espacio poético o simbólico o como simple elemento compensatorio ³⁰.

Obviamente, el edificio participa además de lo que podríamos llamar la acción reconfiguradora ejercida sobre el ethos subjetivo o personal de los individuos. Efectivamente, las condiciones de reontologización de la arquitectura sólo son posibles en un contexto de hombres des-espiritualizados. La Neue Sachlichkeit se dirigía, en apariencia, al mundo de profesionales (*Berufsmensch*) y especialistas (*Fachmensch*) salido de la renuncia a la totalidad de las facultades ³¹. De tal esfuerzo dan cuenta, sin duda, las experiencias teórico-proyectuales de Ludwig Hilberseimer de comienzos de los años veinte; en particular las casas en hilera (o *Reihenhaus*) de 1923 y, en mayor grado, si cabe, la propuesta de metrópoli vertical compacta (o *Hochhausstadt*) de 1924 ³² [Figs. 116-118].

En efecto, si por una parte es cierto que las soluciones de Hilberseimer resuelven sobre un plano estrictamente pragmático las exigencias habitativas y tipológicas específicas del período -otorgando una solución altamente

116-117. *Reihenhaus I*
(viviendas adosadas)
HILBERSEIMER,
Ludwig (1924).

118. *Reihenhaus II*
(viviendas adosadas)
HILBERSEIMER,
Ludwig (1924).



³⁰ Recordemos en relación con el último punto como desde el prerromanticismo, y en especial con Schiller, el arte se convierte en el único elemento capaz de salvar al hombre de las coacciones provocadas por el principio de realidad. Cfr. Safranski, Rüdiger. *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. Munich: Carl Hansen Verlag, 2004 (trad. cast. de Raúl Gabás. *Schiller o la invención del idealismo alemán*. BCN: Tusquets Editores, S. A., 2006, pág. 407).

³¹ Un hombre moderno que preanuncia, de algún modo, el prerromanticismo (en especial, el goetheano). Paradójicamente, la vieja y sempiterna aproximación asintótica del sujeto al objeto se torna, en este contexto mundificado, asumible y cercana.

³² Publicada por vez primera en *Die Form* (1926). Cfr. Hays, K. Michael. *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge: The MIT (Massachusetts Institute of Technology) Press, 1995, pág. 173.

efectiva para el problema de la vivienda *en masse*— por otra, no es menos cierto que ese mismo eficientismo programático lleva a su definitivo cumplimiento todos los temores y sospechas de instrumentalización de la vida humana denunciados por la cultura de la *Stadtfeindlichkeit* (o de aversión a la ciudad) propia de su tiempo ³³.

Esto es, precisamente, lo que revelan las perspectivas Nord-Südstrasse y Ost-Weststrasse del monumental plan regulador formulado por Hilberseimer. Detengámonos un instante en ellas [Figs. 119–121]. En efecto, si hay un aspecto latente que llama la atención, en mayor medida aún que la premeditada reificación o sobre-cosificación (*Verdinglichung*) de las masas de alta densidad edilicia es, sin lugar a dudas, la aparente sensación de extrañamiento, alienación y abandono (*Entfremdung, Entäusserung und Gelassenheit*) que nos sugieren las escasas figuras *blasés* presentes en la visión puro-funcionalista de la ciudad hilberseimeriana³⁴. La mirada apofática y extrafactiva impone, pues —coactivamente— una sola realidad ontológica: monoplanar, abstracta y cerrada sobre sí misma.

Difícilmente podríamos hallar un ejemplo de radicalidad disciplinar más claro y rotundo que éste; las razones saltan a la vista en forma de paradoja dramática: de manera impredecible el sentido urbano de Hilberseimer reevoca el recuerdo funesto de las Mietkasernen decimonónicas de Kreuzberg, Dahlem o Kurfürstendamm.

Resulta casi superfluo señalar el aspecto al que nos referimos. Es el propio Mies quien precisa: “[...] Für die Baukunst Spannweite/ statt Dahlem” (“[...] tensión para la arquitectura/ en vez de Dahlem”). Estas palabras proponen un cambio que Hilberseimer no acepta, o no es capaz de realizar o entender ³⁵.

Contemplemos bajo este prisma la Hochhausstadt. No hay en ella, problemas de forma. El orden visual que se impone es el lógico-funcional y, subsecuentemente, el orden geométrico-racional de una matriz isótropa

119. Hochhausstadt.
Perspectiva Nord-
Südstrasse
(Groszstadtarchitektur,
p.18, ill. 23).
HILBERSEIMER,
Ludwig (1924).

120. Hochhausstadt.
Perspectiva (variation)
Nord-Südstrasse.
HILBERSEIMER,
Ludwig (1924).

121. Hochhausstadt.
Perspectiva Ost-
Weststrasse
(Groszstadtarchitektur,
p.19, ill. 24).
HILBERSEIMER,
Ludwig (1924).

³³ Estamos pensando claramente, en las condiciones existenciales que denuncian Georg Simmel, Heinrich Tessenow o Paul Schmitthenner. La aversión hacia la ciudad es una *Weltanschauung* contrapuesta a la visión apologética de los profetas del MoMo. Basta con leer a García Roig para comprobarlo: “(...) dentro de la cultura alemana el concepto de ‘Stadtfeindlichkeit’ (enemistad hacia la ciudad) conoce una larga tradición, cobrando matices nítidos y persistentes. Aparece en las figuraciones de los primeros románticos, asociada a aspectos tales como la ausencia efectiva de una emancipación nacional-burguesa como, por contra, ocurre en el caso del modelo francés. Está asimismo ligada a autores como Fichte, Schelling, Arndt, conformando todo un panorama que, puede afirmarse, constituye algo así como una prehistoria de esa ‘crítica de la cultura’ conservadora, que se vuelve fervorosa en torno a 1900”. Cfr. García Roig, J. M., *Heinrich Tessenow, Trabajo artesanal y pequeña ciudad*. Murcia: C.O.A.A.T, Librería Yerba, Cajamurcia, 1998, págs. 34–36.

³⁴ Contra esta interpretación se pueden levantar quienes aprecien que los individuos que pueblan la escena urbanística (*Großstädter*) son seres racionales (*der vernünftige Mensch*) y abstractos a la manera del *homo novus* huelsenbeckiano: bien el *Berufsmensch* (hombre profesional), bien el *Fachmensch* (especialista). Individuos *blasés* sometidos, en todo caso, a una intensificación o acrecentamiento de la vida nerviosa, y aquí estamos retomando a Simmel, sin precedentes anteriores.

³⁵ La alusión miesiana es clara. Mies reivindica una arquitectura alejada de la “demencia pétrea” que representan las Mietkasernen berlinesas. Recordemos, por otro lado, que para Hilberseimer no hay batalla del lenguaje que librar. Cfr. Neumeyer, F., *Op. cit.*, pág. 446.

(*isotropen Netzwerk*) que se muestra, a nuestros ojos, aplastante, dominante y masiva³⁶. Todo lo demás es innecesario y superfluo: la vida intersubjetiva de los habitantes (*Großstädter*), el sentimiento de vida comunitaria, el tratamiento de los materiales (*Materialbehandlung*), la predeterminación formal o simbólica... De hecho, sólo pervive el orden, lo previsible y lo elemental³⁷.

Sí parece bastante clara, en todo caso, la lección metodológica que se quiere plasmar: el lenguaje y la forma no son instancias decisivas del *Zeitgeist* epocal; ³⁸ de ahí su clara depreciación y de ahí, también, la reevaluación, imprescindible, de la sola esencia estructural³⁹.

La arquitectura es, merced a la estricta voluntad nadificadora (*nichtende Wollen*), pura autorreferencialidad constructiva y funcional⁴⁰. Se llega, de hecho, a donde nunca antes nadie había llegado. Ni Heinrich Tessenow, con su atención a la memoria cultural y al lugar (*genius loci*); ni

³⁶ En cierto sentido, no estamos demasiado lejos del sobreseimiento de las oposiciones que propone la doctrina elementarista de van Doesburg. Recordemos que el holandés se encontraba en una posición cambiante, de aceptación y rechazo, frente a la idea de oposición en cuanto tal. Su personalidad dadaísta, le llevaba a rechazar y sobreseer tales aspectos por considerarlos bien formas estériles del pensamiento, bien convenciones establecidas por el discurso. Un sentimiento opuesto le llevaba, por contra, a aceptar la dualidad como una realidad incuestionable. Efectivamente, no es difícil comprobar hasta qué punto la aceptación de la realidad dualística está por doquier en su obra. La negación de la misma también. Así, por ejemplo, en textos como el tercer ensayo elementarista ("Shilderkunst en Plastiek. ELEMENTARISME. Manifest-fragment", publicado en: *De Stijl*, VII, n° 78, firmado "París, dic. 1926-abril 1927").

³⁷ En la masividad hilberseimeriana reverbera, de forma invertida, la "demencia pétrea" (*steingewordenen Irrsinn*) presente en las casernas suburbanas berlinesas. Cfr. Hartmann, Kristiana (ed.). *Trotzdem Modern: Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag, 1994, pág. 76.

Estamos, en todo caso, ante una interpretación personal, legítima y plausible, contraria a la opinión habitual.

³⁸ Esto va a hacer que los determinantes de la forma partan de premisas determinadas por el *Zeitgeist*. Frente a la estéril *voluntad de forma* (*Formwollen-volonté de forme*) idealista corbuseriana se alza la voluntad de estructura (*Konstruktionswollen*) racionalista miesiana.

³⁹ "La identidad entre construcción y forma es condición imprescindible para la arquitectura. Ambas, momentáneamente, parecen oponerse, pero es precisamente en su reunión y fusión donde se basa la [nueva] arquitectura". Cfr. Hilberseimer, L. *Groszstadt Architektur*. Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann, 1927 (trad. cast. de Pedro Madrigal Devesa. *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1979, pág. 100).

⁴⁰ Hilberseimer progresa de la nada relativa (*Gegensaetzliches Nichts*) a la nada absoluta (*absolute Nichts*). Como hará Hannes Meyer en los conocidos como interiores Co-op (1925).

Parece obvio que Hilberseimer recoge fielmente la propuesta de "ascetización" (Weber, 1920) disciplinar de la arquitectura. En suma, el karlsruhense parece hacer suya, o al menos aceptar, la doctrina del *beinahe nichts* miesiano.

En cuanto a las fuentes posibles del dictum miesiano serían, a nuestro modo de ver, bien las *Confesiones* del aquinate (XII, 6, 6), bien las referencias al *quasi nihil* eckhartianas. El *beinahe nichts* de San Agustín aparece citado, además, en el "concepto segundo" de los "treinta conceptos de las ideas" del tratado sobre mnemónica llamado *De umbris idearum* (París: Gilles Gourbin, 1582) de Giordano Bruno: "Yo, Señor, si con la boca y con la pluma he de confesaros todo cuanto me habeis enseñado acerca de esta materia, confieso que oyendo antes de ahora este nombre, no entendía bien lo que por él se significaba; y queriéndomelo explicar otros, que tampoco lo entendían, me la representaba yo a mí mismo con varias e innumerables formas al mismo tiempo y así no era verdaderamente la materia lo que yo imaginaba y me representaba. Revolvía y juntaba mi pensamiento sin orden ni proporción alguna formas feas y horribles, pero al fin eran formas; y a esto lo llamaba yo informe o sin forma; no porque careciese enteramente de toda especie o forma, sino porque la tenía tal, que si se manifestara y dejara ver, la extrañarían mis ojos como una cosa extraordinaria y desagradable, y no podría menos de conturbarse a su vista la flaqueza humana. Pero a la verdad, aquello que yo me imaginaba, no era informe o sin forma, porque estuviese privado de toda forma absolutamente, sino en comparación de otras cosas que tenían formas más bellas y agradables, y eran más bien formadas.

Y la razón me persuadía que si quería imaginar yo lo informe enteramente, era necesario que abstragese de allí y quitase de todo punto cualesquier reliquias y rastro de todo lo que es forma; pero no podía ni acertaba a ejecutarlo así. Porque más presto creía que no tenía ser alguno lo que estuviese privado de toda forma que pudiese imaginar un ente medio entre lo formado y la nada; sino una entidad informe y casi nada". Cfr. Agn. *Confesiones* (Libro XII. Cap. V, "Cómo concebía la materia informe, y cómo despues"). Madrid: Ramón Verges, Ed., 1824, págs. 313-315.

"Pues de todas aquellas cosas que mi corazón ha confesado publicamente a Dios, cuando oía interiormente la voz de su alabanza, ¿cuál es la que pretendéis calificar de falsa? ¿Será acaso, que la materia estaba destituida de toda forma, y por eso en ella no había orden alguno, porque no puede haberle donde falta enteramente la razón de forma, y que donde no había orden, tampoco podía haber alguna sucesión de tiempo; pero que no obstante eso, aquel casi nada, en cuando no era nada enteramente, sino que tenía algún ser, es ciertísimo que esté tal cual ser le había recibido de aquel Ser soberano y sumo, de quien han recibido todas las cosas que son el ser que tienen, de cualquier modo que sean? Eso dicen ellos, tampoco lo negamos". Cfr. Agn. *Las Confesiones de nuestro Gran Padre San Agustín* (Conf. Libro XII. Cap. XIV. "Que la creación del mundo no fue efecto de una voluntad nueva de Dios: y de lo que une íntimamente los ángeles a Dios"). En: San Agustín. *Confesiones*. Madrid: Ramón Verges, Ed., 1824, págs. 343-344.

También en Scoto Erígena la materia, en el nivel más bajo de lo creado es *prope nihil* (*De divisione naturae*, III).

122. *Haus am Horn*,
MUCHE, George;
MEYER, Adolf
(ca. 1923).

123. *Progetto Villa*
Alexander Moissi,
Lido di Venezia.
LOOS, Adolf
(ca. 1923).

124. *Landhaus in*
Eisenbeton (Modell).
Mies van der ROHE
(ca. 1923).

125. *Haus Margaret*
Stonborough.
WITTGENSTEIN, L.;
ENGELMANN,
P. (1926-1928).

126. *Design for a house*
FORBAT, Fred;
GROPIUS, Walter;
MOHOLY-NAGY,
Laszlo (ca. 1924).

Adolf Loos, con su legitimación de una domesticidad acogedora y emocional (*wohnlichen Raum*); ni Le Corbusier, con su elocuencia simbólico-representativa; ni tan siquiera un Mies que ya en 1924, transita hacia una reespiritualización (*Neubeseelung*) de la *Baukunst* de impronta objetiva⁴¹. Sólo algunos proyectos contemporáneos, parecen alcanzar una enunciación abstracta comparable con la esencialidad formal hilberseimeriana. Es posible, incluso, identificar de manera inmediata los ejemplos más significativos de esta orientación proyectual: los modelos residenciales proyectados en la Bauhaus de Weimar (1922-1923) por Walter Gropius y Fred Forbat, la casa experimental *Haus am Horn* (1923) llevada a cabo por Georg Muche y Adolf Meyer; el proyecto de la Villa Moissi en el Lido de Venecia (1923) de Adolf Loos, la Landhaus aus Eisenbeton (1924) de Mies van der Rohe o, finalmente, la casa diseñada por el arquitecto Paul Engelmann en colaboración con Ludwig Wittgenstein para Margaret Stonborough (1926) ⁴² [Figs. 122-126].

Hilberseimer, que ha roto todos los puentes y quemado todas las naves, avanza hacia formas fundamentales "(...) que no permiten una ulterior objetivación" ("*Grundformen* "[...] die eine weitere Objektivierung nicht zulassen") y hacia nuevos principios nodales: "Pensamiento racional, certeza de los objetivos, precisión y economía, cualidades que distinguen la obra de ingeniería, tienen que convertirse en la base de la nueva arquitectura" ("*Rationelles Denken, Zielsicherheit, Präzision und Ökonomie, Eigenschaften, die die Ingenieurwerke auszeichnen, müssen zur Basis der neuen Architektonik werden*"). El concepto de ciudad parece, pues, perfectamente delimitado. Es la versión canónica de la ortodoxia pontifical *sachlichkeitiana*⁴³.

Y sin embargo, no es admisible, por convincente o deseable que parezca. Ciertamente, la sobrerrealidad antropizada de la ciudad vertical se presenta a nuestros ojos como estable, pero mostrando además un reverso tenebroso, carente de belleza, sentido y alma. Por eso mismo, el sujeto se (des)encuentra -o encuentra enrarecidamente- en este entorno objetual cosificado; y se escinde y abisma (*geht zugrunde*). Igual que sucedía en Dahlem ⁴⁴.



⁴¹ Los límites de este trabajo impiden un análisis detallado de estas orientaciones proyectuales.

⁴² Quizá sólo Meyer llegue a alcanzar una radicalidad semejante a la de Hilberseimer.

La renuncia posterior de Hilberseimer a su propio modelo no impedirá que aquella orientación se extienda. La obra del alemán va a influir decididamente en destacados autores como Aldo Rossi, Giorgio Grassi o Antonio Monestirolí.

⁴³ Esta afirmación se corresponde cronológicamente con la Hochhausstadt. Cfr. Hilberseimer, Ludwig. *Grosstadtarchitektur. Der Sturm. Monatsschrift für Kultur und die Künste*, vol. 15, dezember, 1924. Berlin: Sturm-Verlag, 1924, págs. 177-189.

Lo que subyace, en todo momento, es la antítesis Orden/Caos (tan cara a Mies), donde la regularidad es evaluada positivamente al ser entendida como orden.

Llegados a este punto se impone una conclusión. Esta contradicción neta, tensa y dramática del *Großstädter* hacia la *Großstädt* es, en buena medida, la consecuencia ontológica, irreductible y necesaria que resulta de haber definido la ciudad al margen de todo tipo de criterio tensional (*gespannte Kriterium*): compositivo, estilístico e imaginativo⁴⁵. Basta contemplar cualquiera de las visiones de conjunto conservadas para apreciar hasta que punto Hilberseimer supo *des-enantiologizar* la fenomenología entera de la ciudad vertical.

Efectivamente, la neurosis raciogénica de Hilberseimer ha estipulado que la Razón, como única condición de posibilidad del eventual acto de ordenación del objeto urbano, debe prevalecer, absolutamente, sobre toda determinación particular o sentimental (afectiva, estética o imaginativa). Por eso, el vasto programa edilicio de la Hochhausstadt debe reconducirse al más radical esquematismo proyectual posible. Esta será la *tarea* (*Aufgabe*) de Hilberseimer: atreverse a poner la arquitectura al límite mismo de la nada (*prope nihil*).

En resumen, y a modo de conclusión, podríamos sintetizar en tres puntos lo tratado en este capítulo:

i) Conviene advertir, en primer lugar, del fracaso parcial de la tentativa de *des-artización* disciplinar sachlichkeitiana. La razón es evidente: es notorio que incluso las realizaciones más referenciales del objetivismo radical –como el Bürohaus de Mies (1923) o la propia Basel Petersschule de Hannes Meyer y Hans Wittwer (1926)–, refirieron aspectos cruciales que atañen íntimamente a lo artístico, lo comunicativo y lo simbólico [Figs. 127-128].

127. Bürohaus
ROHE, Mies van der
(ca. 1922).

128. Basel Petersschule
MEYER, Hannes;
WITTWER, Hans
(1926).

Esta investidura estética de lo Sachlich permite que podamos revertir la idea de una denegación, completa y definitiva, de la estética del sentimiento

⁴⁴ Estamos pensando el espacio subjetivamente tal como hacía la pintura de Ludwig Meidner o la sociología clásica alemana de la época. Hilberseimer lo piensa, por contra, de un modo objetivo. Recordemos en este punto la proximidad ideológica de estos arquitectos con las investigaciones que está desarrollando, en ese mismo instante, el Círculo de positivistas lógicos de la Escuela de Viena.

Está confirmada la relación de este Círculo y la actividad profesional de Hannes Meyer. Por otro lado, Moholy-Nagy, en una nota a pie de página a *Von Material zu Architektur*, indicaba la importancia de las dos obras que hasta ese momento había publicado Rudolf Carnap: *Des Raum* (Berlín, Kantstudien, 1922) escrito que había sido su tesis doctoral, y *Der logische Aufbau der Welt*, (Welfkreisverlag, Berlín, 1928). También El Lissitzky fue influenciado por Carnap (como demuestra en el ensayo *A y pangeometría* (1925) donde su espacio "imaginario" no difiere mucho del espacio subjetivo sugerido anteriormente por Carnap). Cfr. Yates, Steve (ed.), *Poetics of Space*. New Mexico: University of New Mexico Press, 1995 (trad. cast. de Antonio Fernández Lera. *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2002 (Col. FotoGGrafía), pág. 15; véase también, Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2008, pág. 49.

En este contexto cabe recordar que Hilberseimer, al igual que Loos, refleja la dualidad sujeto-objeto preservando cierta opacidad clásica en los cerramientos. Se enfrenta así a aquella experiencia espacial moderna que proponía (p.e. en Moholy-Nagy) "la interpenetración simultánea de lo interno y lo externo".

⁴⁵ Ya no hay, de hecho, ni matriz estilística, ni foco compositivo, ni jerarquías, ni estilemas, ni gratuidad formal u ornamental, ni péndulo poético.

(*ästhetisches Empfinden*) y postular, en su lugar, una posible adscripción al ethos de la *áschimokagathía* vanguardista⁴⁶.

ii) El segundo aspecto trata un tema ya clásico en la historiografía contemporánea de la arquitectura. Nos estamos refiriendo a la (re)semantización, o (re)estetización, de la *Gestalt* abstractizadora hilberseimeriana; es decir, de un léxico y unos principios ajenos, por completo, al ámbito del pensamiento y la poética formalista.

Así, pues, no debe sorprendernos hallar en el fanal fenomenológico tardomoderno cuestiones nodales, ya en gran parte experimentadas por Hilberseimer, a saber: el “principio de uniformidad” en la construcción de masas (*das Prinzip der Einheitlichkeit in der Gebäudemasse*), el uso extensivo de la retícula ortogonal, la reiteración serial de los volúmenes ortoprismáticos y de las fenestraciones, la indiferenciación formal y material, la sobriedad paralelepípedica (*Nüchternheit parallelepipedische*), etc⁴⁷. En definitiva, toda una panoplia dogmática en clara correspondencia con la más estricta *sobrietas* arquitectural⁴⁸.

iii) En último lugar, y esto es lo absolutamente decisivo, la clara voluntad de instaurar una visión arquitectónica funcionalista (*Funktionalistisch Architekturanschauung*) caracterizada no tanto por su coherencia ideológica, como por su inviolable voluntad de expropiar toda concepción dualística (*dualistischen konzeption*) o residuo enantiológico

⁴⁶ Que invierte la ecuación clásica *kallos-kagathós* (bello-bueno) por el binomio *áschimos-kagathós* (feo-bueno). Para la *kalokagathía*, véase Jaeger, Werner. *Paideia: the ideals of Greek culture*. New York: Oxford University Press, 1943 (trad. cast. Joaquín Xirau. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982, págs. 520, 526).

Esta supuesta *áschimoskagathía sachlich* será rechazada claramente por Le Corbusier en 1929 (en la parábola de la papelera de Roth). Cfr. Le Corbusier. *Défense d'Architecture*. *Stavba*, n° 2, Praga, 1929.

Así, por ejemplo, la osadía tectónico-estructural de la residencia de ancianos (Versuchshaus) de Otto Haesler y Karl Völker para la Berliner Bauausstellung esconde, tras de sí, una pulsión lírica que supera claramente el ámbito de lo eficientista y lo científico.

Para comprender el sentido de la propuesta hilberseimeriana es necesario recordar, que la arquitectura objetiva es, composicionalmente, una arquitectura de masa y repetición. La idea de reiteración serial –quizá el principio más claro y evidente de la corriente objetivista a nivel compositivo o aparential– se transformará, merced a esta resemantización estética, en un auténtico estilema de lo *Sachlich*. La reiteración se hará, así, aliteración (*Strabeim*) expresiva.

Recordemos, por último, que la repetición clásica o clasicista lleva implícita, en ocasiones, una *auxesis* –es decir, una armonía cadencial hecha de consonancias en repetición que se repite una o más veces y asciende– que, aquí, se inertiza.

⁴⁷ La estructura conceptual abocetada por Hilberseimer tiene su desarrollo más inmediato y estricto en van Eesteren. Por vías totalmente distintas llegará, después, al Tardomoderno donde se ensayarán soluciones aparentiales próximas a las formuladas por Hilberseimer. Un ejemplo paradigmático sería el del Antonio Monestiroli con su proyecto para el distrito de Les Halles (París, 1979).

⁴⁸ Quizá el verdadero epígono de esta estética de la uniformidad y las series sea el aclamado editor Karl Scheffler. Así se expresaba el teórico berlinés en 1903: “La meta de una nueva arquitectura urbana debe ser la uniformidad, la integración de bloques enteros de viviendas. De la necesidad de la sociedad de una planificación uniforme procede la demanda artística de reducir todos los edificios del mismo tipo –siendo la vivienda de alquiler el elemento clave– a una forma unificada.” Recordemos que las ideas de la metrópolis “lógicamente organizada” descrita por Scheffler (*Architektur der Grosstadt*, 1913) van a ejercer una poderosa influencia sobre Mies, Hilberseimer primero y, de forma menos concluyente, sobre Le Corbusier. Cfr. Scheffler, K., *Weg zum Stil. Berliner Architekturwelt*, n° 5, 1925 (cit. en Riley, T.; Bergdoll, B., [coords.], *Mies in Berlin*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 2001, pág. 38). Cfr. Pizza, A.; Pla, M., *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL (UPC). Col. Arquitect. 2002, pág. 110.

(*enantiologisch Rest*) –simbólico, teosófico, metafísico o estético–, subyacente y heredado⁴⁹.

El discurso antidualista del *Wienerkreis* (Neurath, 1931) se funde, en este punto, con el de Stam, Gropius y Meyer ⁵⁰. Las enantíosis son, en este ámbito, simples simulacros (*eidola*) lacerantes que emanan de la propia naturaleza entorpeciendo el “pensar-claro” (*klares Denken*) y racional humano. Si a ésto añadimos la importancia crucial de lo antitético o enantiológico en el terreno de la estética tradicional (recordemos la *ville comme une forêt* de Laugier) y aún de la contemporánea (pensemos en la antapódosis dualista kleeniana), la consecuencia es clara: la Neues Bauen en cuanto actividad puramente raciogénica debe despojar fuera-de-sí (*Außer-sich*), todo hálito dual (*Dual hauch*), toda interlocución retórica oposicional y toda tensión expresiva (*expressive Spannung*), ya sea de fundamentación mitopoiética o metafísica. Tal es la vocación de la “moral de uniformidad” *sachlichkeitiana* (Fernández-Alba, 1997)⁵¹.

Esta es, quizá, la consecuencia más evidente de la distintividad proyectual de impronta funcionalista. Hay un consenso general sobre ésto. La realidad urbana se nos muestra, así, decantada de toda expectativa o intencionalidad socio-emotiva o estética. Esta postura, como ha analizado Kracauer, propugna una caracterización fenomenológica de la ciudad de

⁴⁹ Esto es así, muy especialmente en Otto Neurath, filósofo y planificador urbano y diseñador que mostró un gran interés por la cuestión habitacional proponiendo soluciones, en el ámbito vienés, que entroncan directamente con las soluciones de Siedlung vigentes en Alemania en ese momento. En cuanto al ámbito concreto de las enantíosis, de Neurath procede una crítica radical contra lo que podríamos llamar los “hábitos mentales duales” (dualistic habits of mind o metaphysical constructions) de corte metafísicista y/o teológico. Cfr. Neurath, Otto, *Soziologie im Physikalismus* (1931). En: Ayer, A. J., *Logical Positivism*. New York: Allen and Unwin, 1959, págs. 297-299. Las vinculaciones del Círculo de Viena con la Neue Sachlichkeit han sido abundantemente estudiadas (Dahms, Galison, p.e.) y no precisan una aclaración mayor. Como nos recuerda Domínguez Rendón, los contactos entre los principales representantes del Círculo (como Carnap o Neurath o Josef Frank), los arquitectos Sachlich (como Gropius o Meyer) y los historiadores y críticos de Arte (como Franz Roh) fueron, durante la época en que Meyer dirige la Bauhaus, muy frecuentes. Cfr. Domínguez Rendón, Raúl. *Relaciones Aufbau-Bauhaus. Filosofía y arquitectura en la modernidad europea del periodo entreguerras 1919-1938*. *Revista Tecno-Lógicas*, n.º. 15, 2005, págs 69-111; véase también, Dahms, Hans-Joachim (2004). *Neue Sachlichkeit in the architecture and philosophy of the 1920s*. En: Awodey, Steve & Klein, Carsten. *Carnap brought home. The view from Jena*. Illinois: Carus Publishing Company. Chicago: Open Court, 2005, págs. 357-375; véase también Galison, Peter. *The cultural meaning of Aufbau*. En: Stadler, F., *Scientific philosophy: Origins and developments*. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1993, págs. 75-93.

En cuanto a las contradicciones internas de la corriente objetivista, la más clara, quizá, sea la de un discurso dogmático que, por momentos, se postula como una auténtica estética “mecánica”. Así, Teige escribía: “Los principios de la actual estética mecánica no han sido inventados por artistas sino por constructores modernos que no pensaban en el arte. Ellos atendían a la perfecta ejecución de una tarea concreta. Y nosotros constatamos que cada vez que se alcanza la solución perfecta, la más económica, precisa y completa para una tarea o problema concreto, se alcanza también, sin intenciones estéticas laterales, la más pura belleza moderna (...) aquí no es posible la distinción entre belleza y utilidad de la forma. No se puede decir que la arquitectura empieza donde termina la construcción, porque en el momento en que alcanzamos la perfección funcional alcanzamos al mismo tiempo y automáticamente la belleza (...) toda belleza comienza probablemente allí donde termina la inutilidad indiferente”. Cfr. Teige, K. *Arte e ideología*, 1922 (véase trad. parc. en Martí, Carles; Monteys, Xavier. *La línea dura*. 2C. *Construcción de la ciudad*, n.º 22. Barcelona: Coop. Ind. de Trabajo Asociado, 1985, pág. 11.

Unos de los ejemplos más claros de esta voluntad expresiva de algunos arquitectos *sachlich* es el de Bruno Taut. En él, reverbera, de forma clara, la voluntad de dar cierto sentido estético a los edificios (aunque sea con el fin de expresar ideas sociales, como la de la “solidaridad”). Vemos, en efecto, como Taut utiliza, de forma recurrente un composicionalismo de simetrías y asimetrías que evoca, de algún modo, la vida (metáfora de la respiración) de los edificios. Cfr. Nerdinger, W., *Tradición y modernidad en Bruno Taut*. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 18, 2011, pág. 65.

⁵⁰ Aquí reverbera claramente al Organum baconiano.

⁵¹ La “moral de uniformidad” (Fernández-Alba, 1997) nos muestra, *more geometrico* (*orthogonalis*), una *demorfologización* pauperizadora de la fenomenología edilicia contemporánea. Hablamos de *demorfologización* en un sentido lato, y no puramente filológico. Nos referimos, por tanto, a una *demorfologización* que implica, en todo caso, una pérdida.

carácter sobrio (*Nüchternheit*) y traumático ⁵². Con todo, y por las razones anteriormente expuestas la espacialidad *sachlich* es una espacialidad inertizada: sin simiente estética, sin armonía entretejida, sin interpenetración enantiológica (*enantiologisch Durchdringung*) y, precisamente por este motivo, sin péndulo poético. La ciudad deja de ser, así, una constelación lírica de contrastes (*lyrische Konstellation von Gegensatz*) para un ciudadano anonimizado y abstracto⁵³. Baste decir, por otro lado, que uno de los elementos más relevantes y peculiares de la espacialidad funcionalista es la cuadrícula isotrópica (*isotropen quadraturnetz*). Un *quadrillage* neutralizador fetichizado, capaz de inertizar cualquier dualidad operante o tensión compositiva.

Concluamos. Dos aspectos constatan, en nuestra opinión, el fracaso parcial de lo *Sachlich*:

-Una intencionalidad poética, no bien calibrada ni reconocida (que quiebra el discurso crítico de la disciplina *Sachlich*) es el primer elemento que se deduce tras revisar las praxis paradigmáticas de la *Architektur klar und sachlich*. Emblemática es, en este sentido, la poética de la ingravidez que evoca el proyecto para la Petersschule de Hans Meyer (Basel, 2917) ⁵⁴. El ethos *sachlichkeitiano* inevitablemente había de acabar como *Sachstil*.

-Hay que destacar, del mismo modo, la clara desafección (no inicial) de los usuarios hacia una *sachliche Phänomenologie* dictada exclusivamente por convicciones algebraicas, geométricas y diagramáticas (*algebraische, geometrische und diagrammatische Überzeugungen*) y por la máxima abstracción (*größere Abstraktion*). Con ello nos hacemos eco de un lugar común muy presente en la historiografía de la arquitectura. Son conocidas las

⁵² Precisamente Kracauer por su condición de arquitecto va a ser uno de lo más lúcidos críticos de la ciudad urbana contemporánea. A su crítica hay que sumar la de otros grandes autores del período como Simmel, Benjamin o Lukács.

⁵³ Paráfrasis extraída del manifiesto elementarista vandoesburguiano. Cfr. van Doesburg, Theo. *Painting and Sculpture: About Counter-composition and Counter-Sculpture. Elementarism (Fragment of a Manifesto)* (1926) (véase trad. al inglés de Jaffé, Hans L.C., *De Stijl*. New York: H.N. Abrams, 1971).

⁵⁴ El velo de la racionalidad oculta una poética que aparece por doquier: en el lirismo de un muro de hormigón que se pliega sobre sí mismo para conformar nuevos usos (el Bürohaus de Mies) o en la levedad extrema que nos muestra la casa experimental que Haesler y Völker, a petición de Mies, diseñan para la exposición de Berlín de 1931. En ésta, la delgadez (tanto de los pilares de apoyo como de las finísimas carpinterías de fachada) se convierte, si lo queremos ver, en el auténtico tema del edificio. Quizá más que en ningún otro ejemplo contemporáneo, la gracilidad extrema de los pilares –recordemos la atenta preocupación que los arquitectos de la Neue Sachlichkeit dedican a la cuestión del peso y de la delimitación precisa de las estructuras– hace que el cuerpo superior, de compacidad cierta, planee literalmente sobre el suelo del hangar de la Berliner Bauausstellung.

Paradójicamente, la obra más referencial del objetivismo radical, la Petersschule (Basilea, 1926) de Meyer y Wittwer sería, al mismo tiempo, la más poética de todas ellas. El extraordinario lirismo de la solución estructural, que ensaya una "situación límite" en la que un cuerpo vertical firmemente anclado al suelo sostiene con cuatro delgados tirantes de acero una plataforma de 28 m. de vuelo pertenece, a nuestro modo de ver, a otro orden arquitectónico que se aleja del puramente racional. La Petersschule remite, en último término, a una experiencia límite del llamado, por algunos historiógrafos, "racionalismo ligero". En los retos que afrontan estos dos proyectos –el edificio de Haesler ante los esfuerzos compresivos y el de Meyer y Wittwer ante las fatales tracciones– hay una dimensión lírica ineludible. Por desgracia, ninguno de los dos edificios pasó de la fase de proyecto y sólo es posible intuir, de un modo parcial, su osadía.

Mencionemos, sólo como antecedentes remotos de la poética de la levedad moderna: la capitulación parcial de la gravedad en la capilla Cornaro de Bernini y la afirmación del "caractère de legereté" en el Blondel del tomo sexto (Cap. VII ("Des constructions gotiques") del *Cours d'Architecture* (París, 1771-1777)). Cfr. Blondel, J.-F., *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*. Tome Sixième. París: Vve. Desaint, 1777, pág. 206.

objeciones concernientes a la falta de confort habitativo o de calidez espacial (*wohnlichen Raum*) y a otros valores primarios del habitar (como el histórico, el simbólico-representacional o el estético-figurativo) en algunas *Siedlungen* radicales realizadas durante el período de la urbanística socialdemócrata y comunista de entreguerras. Basta con recordar las reacciones que tienen lugar en el nuevo estado soviético reclamando la producción de formas simbólicas ('[...] el pueblo tiene derecho a las columnas') para convencerse de ello ⁵⁵.

Igualmente explícita y significativa es la conclusión a la que llega otra de las versiones del vanguardismo de entreguerras. Publicada en las páginas de la revista literaria *Les feuilles libres* (dirigida por Marcel Raval) la *Epístola de los dadaístas arrepentidos* señala que sería erróneo liquidar o negar la legitimidad de los contrastes⁵⁶. Como veremos a continuación, este argumento va a ser desarrollado por diferentes caminos en las décadas siguientes.



⁵⁵ Tal vez el dato clave de la línea dura del MoMo sea su ontologismo de raíz cientifista, es decir, su autosuficiencia de origen científico y el olvido de que el edificio es, ineludiblemente, una "cosa expresante" (tomamos el sintagma de los cuadrenos poéticos de Paul Valéry).

El racionalismo extremo obviaría, pues, aquel precepto loosiano ("Das Prinzip der Bekleidung", 1898) que decía: "Hier hat der Architekt die Aufgabe, einen warmen, wohnlichen Raum herzustellen" (el arquitecto tiene la tarea de crear un espacio cálido y acogedor). Cfr. Loos, A., *Die Schriften 1897 bis 1900*. Viena: Edition Va bene, 2004, pág. 168.

El agotamiento del modelo *puro-racionalista* se muestra, de un modo ejemplar, en el rechazo que las soluciones objetivistas de los arquitectos de la Neue Sachlichkeit, tuvieron en el nuevo estado soviético. A comienzos de los treinta (debido en parte al encarecimiento de los materiales de construcción y la subida del precio de los alquileres), se comienzan a experimentar graves síntomas de crisis en el campo de la construcción de los nuevos barrios (Frankfurt había sido un caso paradigmático de reconstrucción total de una ciudad destruida por la guerra). Con esto, la Unión Soviética se muestra como una ocasión extraordinaria para desarrollar una arquitectura basada en una planificación global orientada a satisfacer las necesidades del conjunto de la población. Alentados por esta esperanza, un amplio equipo de arquitectos encabezados por Ernst May y compuesto entre otros por Hans Schmidt, Mart Stam, Fred Forbat, van Loghem y Niegeman, decide incorporarse a las tareas de reconstrucción industrial impulsadas por el nuevo estado soviético. Se trataba de crear estructuras urbanas únicas que concatenasen, en un único orden, trabajo y residencia a expensas de las directrices marcadas por la planificación económica socialista y, por ello, ajenas a las presiones especulativas. Para estos arquitectos radicales se trataba del lugar y el momento adecuado para poner en práctica unas soluciones, objetivas y anónimas, hechas al dictado de las exigencias técnicas y libres de toda voluntad representativa. Los esquemas de ciudades enteras de nueva creación como Magnitogorsk, Karaganda, Novosibirsk, etc. se afrontarán con criterios de estricta racionalidad técnica estableciendo relaciones precisas entre la residencia, los servicios y los centros productivos. Como señalan Martí y Monteys, la experiencia soviética señala el techo último de la utopía radical. Sus patrocinadores se verán obligados, o bien a apartarse de los procesos reales de transformación social (como en el caso de Mart Stam), o bien a reconsiderar autocríticamente su posición teórica (como hará Hans Schmidt). De este modo concluirá la etapa heroica del racionalismo radical (...). Cfr. Martí, Carles; Monteys, Xavier. *Op. cit.*, págs. 5-6.

Otro ejemplo paradigmático de la desafección pública por esta arquitectura es el llamado "Langer Jammer" de Otto Bartning en Berlín-Siemensstadt. Cfr. Frampton, K., *Modern Architecture. A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1980 (trad. cast. de Jorge Sainz Avia). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1982, pág. 160; van der Woude, A., *Volkhuisvesting. Het Nieuwe Bouwen Internationaal*. CIAM. Volkhuisvesting Stedebouw. Housing Town Planning, 1983 (trad. cast. de Rafael García, La vivienda popular en el Movimiento Moderno. *Cuaderno de notas*, n° 7. Madrid: Dpto. de Composición arquitectónica de la ETSAM, 1999, pág. 14; véase también, Martí, Carles; Monteys, Xavier. *Op. cit.*, pág. 7.

⁵⁶ "Le besoin physiologique de varier sur la langue les saveurs, d'alterner le froid et le chaud a ôté la chemise de la foi et, lâchant montrée ce qu'elle est et découpée en monceaux de plus en plus petits, a percé la rue Dada. Les os de la belle sont de la poudre à pouding. Dada a remis le verbe être dans la grammaire. On s'aperçoit aujourd'hui que Dada est le vrai visage de tout ce qui se pense du pôle nord au pôle sud. Mais le mal de coeur? Le visage de tout ce qui se pense a soudain le nez brillant, brillant comme les soleils doubles de la conscience, et les calculs excrémentiels se précipitent. Que beau diamant! Voici renaître la balance, le diable et le Père, et les artistes en différences et l'unité. Cfr. Ribemont-Dessaignes, G., *Le massacre des innocents. Épitre aux dadaïstes repentis* (1923). *Les feuilles libres (de la 5ème année)*, n° 31. Paris: [s.n.], pág. 23.

Parte tercera

[Retorno al sujeto](#)

Das Architektur geschieht Trotzdem ¹

"... *dichterisch, wohnet der Mensch ...* ".

Martin HEIDEGGER ²

"(...) *the architect is one kind of poet, and his work one form of poetry*".

Louis Henry SULLIVAN ³

"(...) *Dennoch rechnen wir die Werke nicht unter die blossen Dingen*".

Martin HEIDEGGER ⁴

"*In character, in manners, in style, in all things, the supreme excellence is simplicity*".

Henry Wadsworth LONGFELLOW ⁵

La *Hochhaus Stadt* de Hilberseimer es, nadie lo ignora, un esperanzado punto de partida y un abrupto punto de llegada. Un indicio concreto de lo primero –es decir, de la recepción positiva de la propuesta hilberseimeriana– será la *Idee der funktionalen Stadt* de Cornelis van Eesteren (1926). Un indicio teórico de lo contrario se encuentra plasmado en la serie de artículos redactados, entre 1925 y 1926, por Hugo Häring para *Die Form*, la revista oficial del Werkbund alemán. Sus palabras, pese a estar dominadas por la lógica de la arquitectura orgánica (*organische Architektur*) preconizan lo que más tarde va a ser una temática común en la historiografía del Movimiento Moderno.

Así pues, el *Wege zur Form* (1925) de Häring da cuenta del estatuto antivitalista de la máquina habitable (*Wohnmaschine*) –*magnifiquement disciplinée*– de la ciudad funcional contemporánea:



¹ "La arquitectura ocurre a pesar de todo" como paráfrasis de aquel dictum nietzscheano ("alles Entscheidende trotzdem entsteht") tan querido por Loos. Cfr. Nietzsche, F., *EH Z 1, KSA 6*, S. 337.

² Cfr. Heidegger, M., "... Dichterisch wohnet der mensch..." [... poéticamente vive el hombre...] es una conferencia (Bühlerhöhe, 1951) sobre "In lieblicher Bläue" [En dulce azul florece], un poema tardío de Hölderlin. Aparece, más tarde, en la conclusión de la conferencia "Die Frage nach der Technik" ("La pregunta por la técnica"), 1953. Cfr. Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze, 1936–1953*, Frankfurt del Meno: Klostermann, 2000 (trad. cast. de E. Barjau. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994).

³ Cfr. Sullivan, L. H., (Bragdon, C. F., ed.) *Kindergarten Chats and Other Writings* ("XLII. "What is an Architect?"). Nueva York: Dover Publications, Inc., 1979, pág. 141.

⁴ [(...) Y sin embargo no contamos a la obra de arte entre las meras cosas] en (UK: 18) "Der Ursprung des Kunstwerkes" [Origen de la obra de arte] en Heidegger, Martin. *Arte y poesía* (trad. cast. de Samuel Ramos) México: Fondo de Cultura Económica, 1958, pág. 51.

⁵ ["En carácter, en comportamiento, es estilo, en todas las cosas, la suprema excelencia es la sencillez"], "Kavanagh: a tale" (1849) en Longfellow, Henry Wadsworth. *The Works of Henry W. Longfellow*, Vol. 4–7. Leipzig: Alphonse Dürr, 1858, pág. 38.

“In diesem Anspruch an den Ausdruck der Dinge ist in den letzten Jahrzehnten eine grundsätzliche Wandlung eingetreten. Unter und in der Herrschaft der geometrischen Kulturen hatten wir diese geistigen Ansprüche an einen Ausdruck abgeleitet aus einer Gesetzhafteit, die gegen das Lebendige, gegen das Werden, gegen die Bewegung, gegen die Natur gerichtet war, nämlich aus der Gesetzhafteit, die wir in den geometrischen Figuren erkannten, an ihnen errichteten und aus ihnen ableiteten”.

[En las últimas décadas, por lo que se refiere a esa exigencia de expresión de las cosas, se ha experimentado una transformación esencial. Sometidos al dominio de las culturas geométricas, dedujimos las necesidades de expresión espiritual de normas contrarias a la vida, a la evolución, al movimiento, a la naturaleza: en efecto, las dedujimos de reglas que se reconocen, se construyen y se derivan de las figuras de la geometría] ⁶.

En concordancia con esto, Häring señala el ineludible retraimiento de la idolatría geométrico-racionalista. Nos encontramos, pues, inesperadamente, ante lo que podríamos llamar el anticipo de la consigna de la parusía orgánica⁷:

“Wir entnehmen die Planfiguren, die wir unseren schöpferischen Gestalten zugrunde legen, nicht mehr der Welt der Geometrie, sondern der Welt der organhaften Formungen, weil wir die Einsicht gewonnen haben, daß der Weg des gestaltenden aufbauenden, schöpferischen Lebens nur derselbe sein kann, den die Natur geht, der Weg organhafter Planbildung, nicht der Weg der Geometrie”.

[Las figuras que proyectamos, en las que descansan nuestras formas creativas, ya no se deprenen del mundo de la geometría, sino del mundo de las formas orgánicas. Porque hemos llegado a comprender que el camino seguido por la vida para elaborar sus creaciones, para construir formas, únicamente puede ser el que señala la naturaleza; es decir, el camino de la configuración orgánica, nunca el camino de la geometría] ⁸.

El motivo que subyace, como sugiere repetidamente Hugo Häring, es la necesaria des-objetivación, des-uniformización y des-ortogonalización de todo proceso de definición formal (*Gestaltwerdung*): “(...) de ese modo, nos encontraremos en consonancia con la naturaleza, pues no nos oponemos a ella, sino que nos situaremos dentro de ella” “[...] so befinden wir uns damit

⁶ Cfr. Häring, H., *Wege zur Form* [Acercamientos a la forma]. *Die Form*, n° 1, oct. de 1925, pág. 3. En: Joedicke, Jürgen; Lauterbach, Heinrich. *Hugo Häring: Schriften, Entwürfe, Bauten*. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1965, pág. 13 (véase trad. parc. en Piza, A.; Pla, M., Viena-Berlín. *Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL (UPC). Col. Arquitect. 2002, págs. 199-201); véase también, García Roig, J. M., *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2004, pág. 136.

Vale la pena recordar aquí la temprana crítica de Bloch a la cultura maquinista contemporánea: “Ik new, the machine, how to make everything as lifeless and subhuman on a small scale as our newer urban developments are on a larger scale” [“La máquina ha logrado convertirlo todo en sórdido e infrahumano, como lo son en conjunto nuestros bloques de viviendas”]. Cfr. Bloch, E., *The Spirit of Utopia* (“The production of ornament”). Standford: Standford University Press, 2000, pág. 11; véase también, Bloch, E., “Die technische Kälte”, en *Geist der Utopie (1918-1932)*, Francfort, 1973, pág. 21; véase también Gravagnuolo, B., *Adolf Loos. Teoría e opere*. Milano: Idea Books, 1981 (trad. cast. de Esther Benítez. *Adolf Loos. Teorías y obras*. Madrid: Editorial Nerea, 1988, pág. 84. n. 64).

⁷ El cuestionamiento incluye, también implícitamente, al reduccionismo formal y a la predeterminación geométrica. Por otro lado, también conviene señalar que el funcionalismo orgánico del que se habla Häring es el funcionalismo crítico de Hans Scharoun o Alvar Aalto.

⁸ Cfr. Häring, H., *Ibidem*, pág. 13; véase también, García Roig, J. M., *Ibidem*, pág. 138.

im Einklänge mit der Natur, indem wir nicht mehr gegen sie handeln, sondern in ihr")⁹.

La crisis relatada por nuestro profeta de la Naturaleza se agudiza, más si cabe, en *Zwei städte* (1926) otro de los textos clave del período. Conviene considerar atentamente el modo en que el arquitecto expresa su sentimiento negativo. El texto de Häring tematiza el momento de superación del racionalismo centrándose en dos ejemplos concretos: la *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* (1922) de Le Corbusier y la *Hochhausstadt* (1924) de Hilberseimer. Tras recordar los objetivos nodales de la estrategia urbana racionalista (estandarización, diversificación de funciones, supresión de la infraestructura-calle, segregación de circulaciones diferenciadas, eliminación de la promiscuidad circulatoria, el exacto cumplimiento del asoleo geométrico y la aireación, etc), Häring centra su atención en precisar sus más destacadas carencias, tanto ambientales o paisajísticas (*Umwelt Verdrängungen*) como antropológicas o personales (*individual Verdrängungen*):

“Natürlich setzen beide, Hilberseimer und Le Corbusier, auch eine neue zukünftige Gesellschaft voraus (diese findet Hilberseimer offenbar in Richtung sozialistischer Anschauungen, während Le Corbusier nur mehr die ‘gute Gesellschaft’); im Sinne hat, doch unterwerfen sie trotzdem den Menschen dem geometrischen Ordnungsprinzip einer mechanistischen Welt, stellen sie also dieses mechanistische Ordnungsprinzip höher als die Ansprüche der Menschen. Mit anderen Worten: bereits ihre Plansetzung läßt keinen Raum für das Lebendige, ist nur Ordnungssetzung für Sachbegriffe (...). Jene Auffassung also, die glaubt, das Gemeinschaftsleben zur Uniformierung, Normierung und Typisierung führt, ist falsch; gerade das Gegenteil ist richtig. Wir wollen ja das einzelne Wesen aus der Uniformierung, Normierung, Typisierung befreien, wir wollen ihm seinen Lebensraum schaffen, indem wir seine individuelle Entfaltung als die Voraussetzung des Ganzen ansehen und einsetzen”.

[Naturalmente que ambos, Hilberseimer y Le Corbusier, plantean una sociedad del futuro (que en el caso de Hilberseimer se refiere claramente a una visión socialista del mundo, en tanto en Le Corbusier sólo adquiere el sentido de la ‘buena sociedad’); pero, en todo caso, se somete al hombre, en los dos planteamientos, a un principio mecánico de orden, colocando por lo tanto ese principio mecánico de orden por encima de las aspiraciones humanas. Con otras palabras: para empezar, su planteamiento no deja espacio alguno para la vida, es únicamente un planteamiento de orden encaminado a conceptos materiales (...). Toda concepción que cree que la vida social debe encaminarse hacia la uniformidad, la tipificación, lo normativo, está equivocada; justamente su contraria es la adecuada. Queremos liberar con todas nuestras fuerzas al ser individual de la uniformidad, de la norma, de la tipificación, queremos crear para él espacios plenos de vida, contemplando y procurando su desarrollo individual como una condición indispensable de un todo en su conjunto]¹⁰.



⁹ Cfr. Häring, H., *Ibidem*, pág. 13; véase también García Roig, J. M., *Ibidem*, pág. 137.

¹⁰ Cfr. Häring, H., *Zwei städte. Eine Physiognomische Studie, zugleich ein Beitrag zur Problematik des Städtebaus* [Dos ciudades. Un estudio fisionómico y, a la vez, una contribución a los problemas que plantea el urbanismo]. *Die Form*, nº 8, 1926. En: Joedicke, Jürgen, Lauterbach, Heinrich. *Op. cit.*, pág 18; véase también, García Roig, J. M., *Ibidem*, págs. 110–112.

Al presentar el balance de las carencias que *Zwei städte* ofrece, podemos destacar como aspectos más relevantes: la reducción ontológica (*ontologische Reduktion*) sufrida por una arquitectura enteramente reconducida al ámbito de la utilidad (*Dienlichkeit*), lo factual y lo cósmico (*Dinghaften*); la clara despreocupación por el contexto y la identidad paisajístico-ambiental (*genius loci*); el rechazo apriorístico a la concepción de espacio exterior disfrutable (*Aussenwohnraum*) y al modelo habitativo de relaciones de vecindad o convivencia¹¹ y, muy por encima de todo, la radical y profunda anonimización de los ciudadanos e individuos que habitan la *Groszstadt*.

Tras rechazar la mayor parte de los axiomas de la arquitectura funcional, Häring consigna los criterios metodológicos de un ineludible retorno a la naturaleza (*Rückkehr zur Natur*) que afirma la diversidad (*Vielfältigkeit*), orilla la geometría y desatiende la uniformidad (*Einheitlichkeit*) y la monotonía (*Monotonie*) como “fuerzas de configuración de índole creativo” (*schöpferische Gestaltungskräfte*)¹². En definitiva, la figurativización de la diversidad morfológica natural ha sustituido, aún superándola, a la fenomenología de la repetición y la “nivelación” formal sachlichkeitiana¹³.

Nos encontramos, pues, inesperadamente con una nueva configuración espiritual (*eine neue geistige Gestaltung*) desalienadora y emancipatoria, sin angustia ontológica-existencial (*ontologische-existential Angst*), ni sentimiento trágico (*tragisches Gefühl*), ni desgarró (*Riß*). Por tanto, y hablando en términos generales, puede decirse que la fase de ejecución efectiva y difusión de la ideología objetiva corre pareja a este nuevo itinerario

Para la conexión entre la antropología optimista rousseauiana y la *kunstwollen* corbuseriana, véase Joedicke, Jürgen; Lauterbach, Heinrich. *Op. cit.*, pág. 158.

¹¹ Lo que se está rechazando aquí, mayormente en Hilberseimer, es el viejo sentido de conformación espacial anímico-emocional o ambientalista vigente tanto en la tradición *Heimatkunst* como en la cultura *Biedermeier*. Un sentimiento de intimidad, “confortabilidad” y habitabilidad interior –pensamos en la idea de un espacio interior cálido y acogedor (einen warmen, wohnlichen Raum)– que Loos conserva en sus interiores-cofre. Recordemos que Hilberseimer proyecta, de hecho, una ciudad sin expectativa vivencial o socio-emotiva alguna. Cabe entrever que también está presente la dicotomía entre ‘lugar’ vivido (Ort) y ‘espacio’ calculado (Raum)”. Cfr. Colquhoun, A., *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002 (trad. cast. de Jorge Sainz. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 2002, págs. 82-83).

¹² Estamos en las antípodas de la *koiné* de Hans Schmidt para quien la uniformidad y la monotonía no eran más que un mal menor necesario para poder equilibrar los costes de construcción. Véase al respecto *Beiträge zur Architektur 1924-1964*. Berlin: Verlag für Bauwesen, 1965. La confrontación entre el funcionalismo orgánico de Häring y el funcionalismo dogmático Sachlich aparece recogido en uno de los más certeros documentos historiográficos del período, el *Der Moderne Zweckbau* de Adolf Behne (1926).

¹³ Recordemos en este punto como la exigencia de nivelación social era crucial para todos aquellos arquitectos racionalistas vinculados al reformismo político socialdemócrata. Todo esto abre, sin embargo, la puerta a una visión arquitectónica (*Architekturanschauung*) que deja completamente de lado aquella sobrerealidad “salvífica”, niveladora y demediada de lo Sachlich. El imaginario objetivista se enriquece, así pues, con nuevas configuraciones formales; un ejemplo claro lo encontramos en el repertorio de lo curvilíneo. El proyecto orgánico incorpora “curvas románticas” más dinámicas que las “grand piano” o las absidales del racionalismo dogmático.

crítico que propone un retorno al sujeto, a la naturaleza espiritual individual y a lo concreto-viviente (*Lebending-Konkreten*) ¹⁴.

No se puede olvidar, en efecto, que la construcción de los ejemplos pioneros de la *Zweckarchitektur* [Figs. 129-133] –piénsese en la *Hufeisen Groß-Siedlung* en Britz, la *Onkel Toms Hütte Siedlung* en Berlín, la *Hermann-Beims-Siedlung* de Magdeburgo, o la *Siedlung Praunheim* de E. May en Frankfurt– coincide, en gran medida, con lo que podría entenderse como un esfuerzo necesario por refundar, sobre nuevas bases, el corpus disciplinar del proyecto moderno ¹⁵. Tenemos de esta forma una suerte de itinerario de maduración intelectual que refleja, de algún modo, el intento moderno por lograr una comunicación más íntima entre el yo, el mundo circundante y la propia experiencia edilicia o arquitectónica ¹⁶.

Una vez más nos encontramos ante un relato crítico, el de la metamorfosis metodológica desarrollada entre finales de los años veinte y principios de los treinta, bien conocido y estudiado. En el curso de este agitado marco de referencia, y aceptando la inevitable imprecisión de tales generalidades, resulta pertinente distinguir dentro de su estructura interna, los siguientes elementos representativos:

i) La quiebra del reductivismo programático de la *Sachlichkeit* a manos de un funcionalismo orgánico (*organischen Architekturanschauung*) que busca, ahora sí, una reunión redentora con la naturaleza ¹⁷.

ii) La constatación de la irreductibilidad de la *Baukunst* a la sola realidad de los hechos (*Realität der Fakten*). Hay, pues, una atenuación de la fuerza reivindicativa y redentora que va a provocar, finalmente, la conversión del ethos de la *neu-sachlich bauen* en lo que finalmente será un simple estilo (*Sachstil*).

iii) La re-espiritualización o re-trascendentalización de la disciplina arquitectónica (*Respiritualisierung die Architekturdiziplin*), patente en Mies desde 1924 ¹⁸.

129. *Die Rote Front in la Hufeisen Groß-Siedlung* (Britz-Berlin). WAGNER, Martin; TAUT, Bruno (1927).

130. *Hufeisen Groß-Siedlung* (Britz-Berlin). Edificios y jardines de la *Stavenhagener Straße*. WAGNER, Martin; TAUT, Bruno (1927).

131. *Onkel Toms Hütte Siedlung* (1926-31). TAUT, Bruno.

132. *Kreuzung Weferlinger Straße en la Hermann-Beims Siedlung* (Magdeburgo). HATZOLD, R. (1927).

133. *Siedlung-Praunheim* (Frankfurt). MAY, Ernst (1926-1929).

¹⁴Referencia alusiva al importantísimo texto de Romano Guardini: *Der Gegensatz: Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten* (Maguncia, 1925). Como es sabido, va a ser una referencia esencial en la época de madurez de Mvdr.

¹⁵ No perseguimos en estas páginas trazar una exposición detallada de la complicada experiencia ideológica del funcionalismo sachlichkeitiano de raíz centroeuropea.

¹⁶ Como es de suponer, lo que late irremesiblemente bajo esta intuición es la imposibilidad, sentida por algunos autores, de considerar la arquitectura, no ya como una ciencia aplicada, sino como una ciencia pura; un pensamiento, no lo olvidemos, característico de Teigue.

¹⁷ Un funcionalismo que entronca con el expresionismo anterior y que queda ligado, eso sí, "al uso, a los flujos, al estilo de vida (...) y a la vida doméstica". Con Häring encontramos, pues, una de las mas radicales críticas a la unidimensionalidad dogmática Sachlich. Estamos, pues, ante un *organischer Funktionalismus* alternativo a la configuración elemental (elementaren Gestaltung) sachlichkeitiana. Cfr. Blundell Jones, Peter. *Hans Scharoun*, Londres: Ed. Phaidon Press Limited, 1995, pág. 22.

Como nos recuerda Pizza, uno de los documentos más explícitos de esta nueva orientación la aporta Amédée Ozenfant. Así, en "Sur les écoles cubistas et post cubistes" propone: "la necesidad de un respiro, de una evasión de las contingencias y un deseo de lo que es

- iv) El abandono de las posiciones puristas (h. 1925) por parte de Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier).
- v) La importancia creciente de lo popular y la firme voluntad por monumentalizar un "estilo vernáculo moderno" (especialmente en Le Corbusier, Aalto, Breuer y Sert) ¹⁹.

eminentemente purgativo del ambiente (...) para hacer olvidar lo real cansino de la vida moderna". Cfr. Ozenfant, A.; Jeanneret, Ch. E., *Architecture d'époque machiniste sur les écos cubistas et post cubistes. Journal de Psychologie normale et pathologique*, París, 1926 (trad. cast. de Amparo Hurtado Albir. *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial. Col. Biblioteca de Arquitectura. 1994, pág. 203).

¹⁸ Mies, por ejemplo, recoge las influencias de Guardini, crucial en este momento de readaptación ideológica del período. Recordemos que *Der Gegensatz* es un documento clave en la enantiologización de la *kunstvollen miesiana*.

Cabe señalar, también, que aunque la aparición del distanciamiento crítico de Mies se remonta a 1924. El texto crucial en este aspecto es *Die Neue Zeit* (1930): "(...) Auch die Frage der Mechanisierung, der Typisierung und Normung wollen wir nicht überschätzen.

Und wir wollen die veränderten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse als eine Tatsache hinnehmen.

Alle diese Dinge gehen ihren schicksalhaften und wertblinden Gang.

Entscheidend wird allein sein, wie wir uns in die sen Gegebenheiten zur Geltung bringen.

Hier erst beginnen die geistigen Probleme.

Nicht auf das „Was“, sondern einzig und allein auf das „Wie“ kommt es an.

Daß wir Güter produzieren und mit welchen Mitteln wir fabrizieren, besagt geistig nichts.

Ob wir hoch oder flach bauen, mit Stahl und Glas bauen, besagt nichts über den Wert dieses Bauens.

Ob in Städtebau Zentralisation oder Dezentralisation angestrebt wird, ist eine praktische, aber keine Wertfrage.

Aber gerade die Frage nach dem Wert ist ent scheidend.

Wir haben neue Werte zu setzen, letzte Zwecke aufzuzeigen, um Maßstäbe zu gewinnen. Denn Sinn und Recht jeder Zeit, also auch der neuen, liegt einzig und allein darin, daß sie dem Geist die Voraussetzung, die Existenzmöglichkeit bietet"

[La nueva época es un hecho; existe independientemente de que la aceptemos o la rechacemos. Pero no es mejor ni peor que cualquier otra época. Es un puro dato y como tal indiferente a toda valoración. Por ello, no me entretendré mucho intentando explicar la nueva época, señalando sus relaciones y poniendo al descubierto la estructura que la sostiene.

No sobrevaloremos tampoco el tema de la mecanización, de la estandarización y la normalización.

Y aceptemos como un hecho el cambio de las relaciones económicas y sociales.

Todas estas cosas siguen su evolución predeterminada y ciega a los valores.

Lo único decisivo será cómo nos revalorizamos bajo estas circunstancias dadas. Ahí es donde comienzan los problemas espirituales.

No se trata de 'qué' sino de 'cómo'.

El hecho de que produzcamos bienes y los medios que empleemos para fabricarlos, no significa nada en el plano espiritual.

El hecho de que construyamos vertical u horizontalmente, con acero y vidrio, no dice nada sobre el valor de esa arquitectura.

El hecho de que en urbanismo se busque una centralización o una descentralización es un problema práctico, no valorativo.

Pero precisamente el problema del valor es decisivo.

Debemos establecer nuevos valores, señalar los objetivos últimos, para recuperar el criterio.

El sentido y razón de ser de toda época, y por tanto también de la nueva, radica única y exclusivamente en el hecho de que proporcione al espíritu las condiciones previas, la posibilidad de existir]. Cfr. Mies van der Rohe, L., *Die neue Zeit* [La nueva era]. *Die Form*, 5, 15, 1930. Congreso del Deutscher Werkbund. Viena. En: Conrads, Ulrich. *Op. cit.*, págs. 185-186.

Otra traducción al castellano del importantísimo parrafo final sería la siguiente: "(...) Porque lo correcto y significativo de cada tiempo - incluso de los nuevos tiempos- es esto: dar al espíritu oportunidad de existir". Cfr. *Mies van der Rohe, Ludwig. Escritos, diálogos y discursos* (trad. cast. de Luis Bravo, Beatriz Goller, José Quetglas y Miguel Usandizaga). Colección de Arquitectura. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. 1981, pág. 28.

Con las palabras finales de la ponencia Mies, se erige, en firme defensor de lo "espiritual en la arquitectura". "Considera el camino hacia la arquitectura industrial, que había propuesto en 1924, bloqueado por malentendidos. El pregonador se ha convertido en amonestador. Con anticipación profética prevé que el progreso técnico acarreará una pérdida del significado de la arquitectura. Mies van der Rohe habla de un desarrollo de las cosas 'ciego a todo valor', que conduce a la pérdida de significación (...) a la pérdida de criterio y al caos de los valores". Recobran su importancia, así pues, estructuras existenciales fundamentales hasta hace poco tiempo denegadas.

¹⁹ Y es que se dan, como decimos, los primeros pasos en la revalorización de la arquitectura popular y vernácula. Cfr. Frampton, K., *Op. cit.*, 1980 (ed. cast.: págs. 224-230).

Recordemos que Le Corbusier termina, hacia 1931, la Casa para Hélène de Mandrot en la costa mediterránea francesa. Al año siguiente Breuer inicia su particular viaje por España, Marruecos y Francia (donde visita la Casa para Hélène de Mandrot) con la intención de ver arquitectura campesina. Como es sabido, tras este viaje se inicia su conversión hacia lo vernáculo. A este respecto, hay que observar, ante todo, que de aquí saldrá el principal elemento constitutivo de su nuevo pensamiento proyectual, esto es, el principio de contraposición polarizada. El descubrimiento de la radical contraposición en una plaza de toros española entre el coso sombrío y el soleado albero constituye el trasfondo de gran parte de su doctrina. Dicho esto, es oportuno recordar las palabras del arquitecto: "The real impact of any work is the extent to which it unifies contrasting notion -the opposite point of view. I mean unifies, and not compromises. This is what the Spaniards express so well with their motto from the bull fights: Sol y sombra. Half the seats in the bull ring face the sun, the other half is in the shadow. They made a proverb out of it - "sun and shadow" - and they did not make it sun or shadow. For them, their whole life - its contrasts, its tensions, its excitements, its beauty - all this is contained in the proverb sol y sombra" ["El verdadero impacto de cualquier obra reside en su capacidad de unificar ideas contrapuestas, es decir, un punto de vista y su contrario. Y digo 'unificar' y no 'llegar a un compromiso'. Esto es lo que los españoles dan a entender con una expresión procedente de las corridas de toros: 'sol y sombra'. La mitad de los asientos de los cosos taurinos están al sol, y la otra mitad a la sombra. Han hecho de 'sol y sombra' casi un proverbio, pero nunca dicen 'sol o sombra'. Para ellos, toda la vida -con sus contrastes, sus tensiones, su agitación y su belleza- está contenida en ese proverbio: 'sol y sombra']. Cfr. Breuer, Marcel. *Sun & Shadow. The philosophy of an architect*. New York: Dodd, Mead & Company, 1955, pág. 32.

Cabe recordar, como se ha hecho notar por varios autores, que este descubrimiento se había preanunciado en una conferencia previa de 1948. En un fragmento de dicha lectura podemos leer lo siguiente: "The most contrasting elements of our nature should be brought together to happiness at the same time, in the same work, and in the most definite way. The drive towards experiment is there, together with and in contrast to the warm joy of security at the fireplace. The crystalline quality of an unbroken, white flat slab is there, together with and in

vi) La recuperación de la dimensión frutiva de la arquitectura y la (re)emancipación de la libertad creadora ²⁰.

vii) Y, finalmente, la afirmación de una corriente ideológica mediterraneísta que propondrá, más claramente a partir del IV CIAM, un reblandecimiento de la rigidez asensual de la *sachliche Architektur* centroeuropea ²¹.

Como nos recuerda Frampton, la disputa entre Le Corbusier y K. Teige -a propósito del proyecto elaborado por el suizo para el Museo piramidal del Mundaneum en 1928- tematiza el momento concreto de abierta confrontación entre dos maneras contrapuestas de entender el *modus aedificandi* moderno: una, la *supraobjetivista* y *an-estética* que fracasa y se transforma, al fin, tras un breve espacio de tiempo; y otra, la *idealista*-

199

contrast to the rough, "texture-y" quality of natural wood or broken stone. The perfection of construction and detail is there, together with and in contrast to simplicity, broadmindedness of form and use. The courage of conception is there, together and in contrast to humble responsibility towards the client. The sensation of man-made space, geometry and architecture is there, together with and in contrast to organic forms of nature and of man. "Sol y sombra," as the Spanish say; sun and shadow, not sun or shadow" [Los elementos más contrastantes de nuestra naturaleza deben ser traídos al mismo tiempo para la felicidad, en el mismo trabajo, y en la forma más definitiva. El impulso hacia la experimentación existe, al lado y en contraste con la cálida alegría de la seguridad de una chimenea. La cualidad cristalina de una losa blanca continua existe, al lado y en contraste de la textura rugosa de la madera natural o la piedra. La perfección de la construcción y el detalle existe, al lado y en contraste con la simplicidad, la amplitud de miras de la forma y el uso. La valentía de la innovación existe, al lado y en contraste con la humilde responsabilidad hacia el cliente. La sensación del espacio para el hombre, la geometría y la arquitectura existe, al lado y en contraste con las formas orgánicas de la naturaleza y del hombre. "Sol y Sombra" como los españoles dicen. Sol y sombra - no sol o sombra]. Cfr. Breuer, Marcel. On the Contrasting aims of Architecture. Conferencia en el Simposium *What is Happening to Modern Architecture?* de 11 de Febrero de 1948; véase también, Calvo Salve, Miguel Ángel. *La experiencia de la arquitectura de Marcel Breuer: presencias, materia, estructura y composición*. Dra. María Carreiro Montes (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo. ETSA. Universidad de A Coruña, págs. 15, 39, 46; véase además, el original manuscrito en el archivo digital de la Syracuse University Library y en los Archives of American Art de la Smithsonian Institution.

²⁰ Se atenúa, pues, la importancia de la geometría y del imaginario contenidista sachlicheitiano.

²¹ Esta crucial transformación se fraguó, como es sabido, en el seno del IV CIAM (1933) celebrado en Atenas. Un balance de las transformaciones completadas en el Congreso debería incluir, al menos, los siguientes extremos:

-En 1933, lo moderno ya es un Estilo Internacional, es decir, una arquitectura cuyas categorías formales habían alcanzado un reconocimiento mundial.

-Aunque el funcionalismo sigue siendo el credo general, el realismo anterior es abandonado en virtud de un racionalismo idealista e irrealizable.

-Es el primer CIAM en el que la impronta latina se impone a la austera "concepción Sachlich" de los "arquitectos del Norte".

-Momento en que lo mediterráneo aspira a constituirse en origen de todas las formas modernas.

-El 3 de agosto se celebra la conferencia "Air-Son-Lumiere" de Le Corbusier; La que inicialmente había sido preparada como una intervención estrictamente técnica, se envuelve de un aura lírica que parece ratificar una orientación distinta para la arquitectura moderna, dirigida hacia las instancias biológicas y psicológicas, el sentido plástico de las formas, la tradición y el uso del color pictórico en la construcción de las imágenes (Le Corbusier tiene cerca a Léger).

Acaso no sea inútil recordar la referencia explícita a la mediterraneización que aparece en el Modulor: "El espíritu geométrico conduce a fórmulas captables, como expresión de las realidades arquitectónicas: muros en pie, áreas perceptibles entre cuatro paredes, ángulo recto como signo del equilibrio y de la estabilidad. Diré: espíritu puesto bajo el signo del cuadrado, y mi designación se encuentra confirmada por el nombre tradicional *allantica* dado al *arte arquitectónico mediterráneo* y, por consiguiente, antiguo, basado en el cuadrado.

O entonces, el espíritu geométrico conduce a los trazados de bocetos chispeantes, dirigiendo sus rayos en todos los sentidos o replegándose en triángulos u otros polígonos, abiertos lo mismo a la amplitud espacial que a la simbólica subjetiva y abstracta. Diré: espíritu puesto bajo el signo del triángulo y del pentágono convexo o estrellado y sus consecuencias volumétricas: el icosaedro y el dodecaedro. La arquitectura bajo el signo del triángulo calificada por el Renacimiento de *allgermanica*. Aquí, la fuerte objetividad de las formas, bajo la intensa luz de un sol mediterráneo: arquitectura macho. Allí, subjetividad ilimitada ocupando cielos tamizados: arquitectura hembra."

Para García González, este fragmento contiene dos series de opuestos que deben o se pueden vincular con la lista pitagórica de los opuestos. Cfr. García González, Andrea. Le Corbusier. La dualidad architecture mâle y architecture femelle. *VLC arquitectura*. vol. 3, issue 2. oct., 2016, pág. 134; véase también, Le Corbusier. *Le modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Boulogne (Seine): L'Architecture d'aujourd'hui, 1950 (trad. cast. de Rosario Vera. *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y la mecánica*. Buenos Aires: Ed. Poseidon, 1953, pág. 209); véase además, Piza, A., El mediterráneo. Creación y desarrollo de un mito. En: VV.AA., (Antonio Piza, ed.). *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. 2002, págs. 30-31; véase por último, *Défense de la architecture* donde el propio de Le Corbusier "proclama la llegada de la hora de los latinos: italianos y catalanes, con quienes intentará refundar la teoría del CIAM". Cfr. Le Corbusier. *Défense de la architecture*. En: *Architecture d'aujourd'hui*, vol. 6, n° 10, 1933. págs. 38-61.

Será durante los años treinta cuando Le Corbusier intentará hacer un uso "político" de la vía mediterraneísta. Buscando una autoridad capaz de acoger sus mensajes palinagéticos y de transformarlos en realidad efectiva, publicará los materiales de la Ville Radieuse en el periódico conservador *Plans* (1930-1933). Tras esto, pasa a formar parte de la redacción de la revista *Prélude* (Thèmes préparatoires à l'action. Organe mensuel du comité central d'action régionaliste, 1933-1936), un órgano editorial que se movía en una posición ambigua entre el fascismo y el colectivismo. Como es sabido *Prélude*, en común acuerdo con la italiana *Quadrante* (dirigida por Bardi y Bontempelli, 1933-1936), tratará de establecer una especie de "fédération méditerranéenne" entre Francia, Italia, España y Argelia.

purovisualista que personifica la necesidad de restablecer la relación, otrora crucial, entre el ser humano-sujeto y el espacio urbano-objeto que lo circunda ²².

Como acabamos de insinuar, con esto queda trazado el camino hacia una manera, más libre y afectiva, de poner a “pensar la mirada”²³. El paso a esa etapa en que se aprende a humanizar la “máquina de habitar” (*machine a vivre*) está fijado, con precisión, en la desprejuiciada *manière de penser post-puriste corbuséenne*. Una manera igualmente objetiva pero que, como veremos, va a “dar al espíritu, incluso en los nuevos tiempos, la posibilidad de existir” ²⁴.



²² Configurando el edificio como responsable de la intermediación entre el hombre y su medio.

²³ Paráfrasis de la locución utilizada por Stoichita para definir el proceder visual impresionista. Cfr. Stoichita, V., *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005, pág. 12.

²⁴ Retomamos aquí el *Die neue Zeit* (1930) miesiano.

Arquitectura enantiológica: la agnición corbuseriana

“(…) *l'utile nous plaît, mais l'utile n'est pas beau*”.

Le CORBUSIER ²⁵

“[Phèdre] *Il y a des outils admirables, étrangement clairs, et nets comme des ossements. (...) [Socrate]: Ils se font faits d'eux-mêmes, en quelque sorte; l'usage séculaire a trouvé nécessairement la meilleure forme. La pratique innombrable rejoint un jour l'idéal, et s'y arrête. Les milliers d'essais de milliers d'hommes convergent lentement vers la figure la plus économe et la plus sûre.*

Paul VALÉRY ²⁶

134. *Nature morte avec la lune reflétée o Composition avec la lune* Painting FLC 146 JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le CORBUSIER) (1929).

135. *Nature morte avec la lune reflétée o Composition avec la lune* JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le CORBUSIER) (1929).

136. *Nature morte avec la lune reflétée o Composition avec la lune. Detalle.* JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le CORBUSIER) (1929).

Tomemos como nuevo punto de partida un óleo sobre lienzo de Le Corbusier fechado en 1929: *Nature morte avec la lune reflétée* ²⁷ [Figs. 134–136]. Observemos atentamente el cuadro. En el primer plano de la composición vemos una *tableau basculé puriste* sobre la que reposan varios objetos. El conjunto, bastante heterogéneo, muestra en la parte inferior del lienzo un par de guantes, lo que parece ser una mano y el caparazón de un caracol marino, un *objet-à-réaction-poétique*²⁸. Una botella de grandes dimensiones parece unir este pequeño grupo con un plano medio repleto de *objets-type* de uso cotidiano. Es fácil reconocer en este subconjunto una cuchara, unida en un *mariage des contours* al cuello de la botella, una taza con asas y dos vasos de vidrio. Ésto en lo que se refiere al primer plano. Pero eso no es todo. El enmarcado *parentético* que delinean las jambas laterales indica que estamos todavía en un espacio interior. Una interpretación próxima a la mentalidad

²⁵ [(...) lo útil nos gusta. Pero lo útil no es lo bello]. Le Corbusier rebate aquí la idea de la supuesta *áschimokagathia* sachlichkeitiana. Cfr. Le Corbusier. *Défense de l'architecture*. *Stavba*, n° 2, Praga, 1929 (también en *Architecture d'aujourd'hui*, vol. 6, n° 10, 1933).

²⁶ “[Fedro] Hay algunas herramientas admirables, extrañamente claras, y limpias como osamentas (...).

[Sócrates] Están hechas, en cierta medida, por sí mismas; siglos enteros de uso han descubierto necesariamente la mejor forma; la práctica incontable logra el ideal y allí se detiene. Los mejores esfuerzos de millares de hombres convergen lentamente hacia la forma más económica y cierta”. Cfr. Valéry. P., *Eupalinos ou l'architecte*. Paris: N. R. F., 1943 (trad. cast. de José Carner. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: Visor, 2000).

²⁷ El óleo de 1,46 m x 0,89 m (FLC 146) es el resultado final de un estudio preparatorio anterior sobre papel y de menores dimensiones.

²⁸ Recordemos aquí cómo “tras su ruptura con Ozenfant, en 1925, la obra plástica de Le Corbusier experimenta una profunda renovación; aquel conjunto de *objects-types* articulados por el orden geométrico de base ortogonal, que constituían los invariantes de la gramática purista fue sustituido por la representación de lo orgánico, por la presencia naturalista del cuerpo desnudo o de la deformación abstracta, es decir pictórica, de aquellos *objects à réaction poétique*.” Cfr. Hernández León, J. M., Notas sobre Ronchamp: lo oculto y lo sagrado. *Ra. Revista de Arquitectura*, vol 14, 2012. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pág. 14.

Para Curtis, se supera el “purismo inicial, con la introducción de formas orgánicas, la figura humana y ‘objects á réaction poétique’ tales como huesos, conchas y guijarros. Cada vez con más frecuencia estos fetiches con cierta resonancia mágica acompañaban o desplazaban a los ‘objects-types’ del maquinismo”. Cfr. Curtis William, J. R., *Le Corbusier. Ideas and Forms*. London: Phaidon Press Limited, 1986 (trad. cast. de Jorge Sainz. *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid: Hermann Blume, 1987. pág. 109).

clásica postularía que este esquema sirve para afirmar la idea albertiana del cuadro como *fenêtre ouverte* a la naturaleza²⁹.

El escenario natural, tema apenas tratado por Le Corbusier hasta ese momento, se nos presenta como un friso continuo en el último plano de la imagen. Una mirada atenta percibirá también que se trata de un paisaje quintaesencial difícilmente identificable; casi inespacial, estático y poblado por algunos, muy pocos, elementos conocidos: el mar, la luna y un relieve montañoso que arroja su reflejo sobre el agua.

Resulta tentador pensar que el cuadro, y en mayor medida el propio escenario natural allí representado, dan cuenta del *rite de passage* metanoiético vivido por el artista en ese mismo instante³⁰. Un cambio, recordémoslo, que encuadra premonitoriamente *le langage dramatique de l'opposition* como un recurso fundamental de la *mise en ordre "supérieure" corbuséenne*³¹. Para precisar mínimamente a qué nos referimos basta observar en su verdadera dimensión *l'ordre et l'intelligibilité enantiologique* que informa el fondo de la escena.

Vemos, en efecto, como la *relationabilité dialectique-apparenciel* que informa el bodegón de objetos (la *facies* objetual del primer plano) contrasta, deliberadamente, con la *profond intelligibilité polariseur* que organiza el *paysage en frise* pintado. No estamos, pues, ante una *nature vivante* cualquiera. Con la visión extraña, pero también simbólica y pregnante del paisaje, se constituye, quizá por primera vez en la poética corbuseriana, el ideal de una estructura intelectual consentánea con las *lois biologiques fondamentales, capable d'appréhender, dominer et maîtriser notre monde*. Un mundo, no se olvide, abismático, distante e ininteligible para el hombre. Éste es precisamente el mensaje de Le Corbusier en *Une maison-un palais* (1928):

*"Qu'y faire? Nous sommes nés au sein de la nature.
Antagoniste, hostile à nos initiatives, indifférente plus
justement, totalement absorbée dans ses propres événements*

²⁹La idea del *mariage d'objets par un même contour commun*, presente en obras de comienzos de los años 20's (como en *Bouteille de vin orange*) se resume, de forma explícita, en *La Peinture Moderne* (París, 1925).

Como es sabido es en *Della pittura* de Alberti donde se afirma por vez primera el *topos* del cuadro como *finestra aperta* a la naturaleza ("[...] el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto"). Cfr. Alberti, L. B., *Della pittura*. Firenze, 1436.

³⁰La idea de *μετάνοια* tiene que ver, como se intuye de lo dicho, con aquellas experiencias vivenciales (viajeras, lectoras, artísticas y de otra índole) que alteran la manera en que percibimos o pensamos la realidad. Cfr. Hennig, Anke; Avanesian, Armen. *Metanoia: A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*. London: Bloomsbury Academic, 2017, pág. 8.

Tras el viaje por tierras españolas de 1928, Le Corbusier emprende un viaje espiritual, poético y geográfico que lo lleva al año siguiente por Uruguay, Brasil y Argentina. La historiografía artística señala, de forma inopinada, que Pablo Picasso pasó por una experiencia similar en la exposición sobre escultura arcaica celebrada en el Louvre en 1906. Otro ejemplo, menos conocido, es el del pintor matérico Leopoldo Nóvoa. Como es bien sabido, un incendio destruye su taller de la rue de Faubourg Saint Antoine en París en el año 1979. Como han señalado sus biógrafos, esta circunstancia dramática va a transformar radicalmente el carácter y la orientación de su obra. Cfr. Lambert, Jean-Clarence. *Nóvoa*. París: Cercle d'Art, 2016.

³¹Cfr. Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches*. París: Plon, 1937.

qui ne sont que bourrasques, tempêtes, désert brûlant, nuit et jour, été et hiver, elle détruit implacablement notre travail, à chaque heure, à chaque jour, à chaque minute; elle résorbe. II n'est point de repos, point de trêve à sa voracité; point de privilège n'est accordé à personne.

Nous nous dressons contre elle, pour échapper à son étreinte, essayant de l'endiguer, tentant de la dominer (...) scrutant le mécanisme pour l'asservir, d'en chercher les raisons pour étayer notre dignité et d'essayer d'en concevoir le principe pour nous rassurer. Moments pathétiques.

Tout ce que nous savons, pouvons et voyons, donc tout ce que nous ressentons, n'est qu'une fonction de ses puissances gigantesques. Considérant son chaos apparent et l'impasse de ses causes, nous y avons mesuré un ordre et un sens; et voulant vivre, nous avons admis son ordre et l'ordre de nos destinées, pour ne pas périr.

La géométrie qui est le seul langage que nous sachions parler, nous l'avons puisée dans la nature car tout n'est chaos qu'au dehors; tout est ordre au dedans, un ordre implacable. Ses lois; nous en avons discerné quelques-unes et nous en avons fait la géométrie, notre langage utile. (...)

[¿Qué le vamos a hacer? Hemos nacido en el seno de la naturaleza. Antagonista, hostil a nuestras iniciativas, indiferente incluso, totalmente concentrada en sus propios acontecimientos, que no son sino borrascas, tempestades, desierto ardiente, noche y día, verano e invierno; destruye implacablemente nuestro trabajo, a cada se le concede a nadie.

Nos enfrentamos a ella, para escapar a su opresión, tratando de refrenarla, intentando dominarla (...) escrutando el mecanismo para dominarla, buscando las razones para sostener nuestra dignidad e intentar concebir el principio para tranquilizarnos. Momentos patéticos.

Todo aquello que sabemos, podemos y vemos, por tanto todo lo que experimentamos, no es más que un empleo de sus fuerzas gigantescas. Considerando su aparente caos y la dificultad de sus móviles, hemos evaluado un orden y un sentido; deseando vivir, hemos admitido su orden y el orden de nuestros destinos para no perecer.

La geometría que es el único lenguaje que sabríamos hablar lo hemos sacado de la naturaleza pues no es todo caos más que desde fuera; todo es orden dentro, un orden implacable. Sus leyes; hemos distinguido algunas y hemos creado la geometría, nuestro lenguaje útil] 32

Las palabras de Le Corbusier tienden, como es fácil comprobar, un puente entre una *recherche de type théorique consacré à l'étude et l'appréciation de l'ordre naturel des choses* y la vocación geo-gnoseológica inscrita en la naturaleza transfigurada que muestra el cuadro. Pues bien, partiendo de estas premisas podemos pasar ya a analizar el posible imaginario enantiológico mostrado por el espacio específicamente pictórico. De forma muy sintética, y puestos en relación con lo que van a ser los grandes temas de la vision dialéctica corbuseriana, descubrimos en la imagen, al menos, cuatro tipos fundamentales de estrategias oposicionales. En primer lugar, el recurso a una nueva consideración semoviente y

³² Hemos cambiado, por interés propio, el gérondif "scrutant" por el infinitif "scruter". Cfr. Le Corbusier. *Une maison-un palais. A la recherche d'une unité architecturale*. París: Les éditions G. Crés et Cie. Col. L'Esprit Nouveau. 1928 (réimpressions de la Fondation Le Corbusier. Le Corbusier. *Une maison-un palais*. París: Ed. Connivences Fondation Le Corbusier, 1989, pág. 12).

enantiodrómica de la naturaleza, o lo que es lo mismo, a una visión del mundo caracterizada por el fluir alternante e infinito (*vicissitudine*) de sus opuestos ³³. En segundo lugar, hay que destacar otro hecho no menos importante: el sometimiento del todo-pugnante a un ineludible estado de armonía equipotencial. La centralidad de esta idea de equilibrio-isonómico se hace patente en la que sin duda alguna es l'énantiose naturel más evidente del cuadro, la dualidad topológica mar/tierra ³⁴. La alteridad interior/ exterior, puesta de manifiesto por la supresión del plano sináptico intermedio, caracteriza otra de las más significativas enantiosis dentro del conjunto del cuadro ³⁵. Por último, y esto es decisivo para el tema que nos ocupa, cabría considerar en este grupo, el recurso a la simultaneidad de contrarios que revela la sicigia astral (*coniunctio Solis et Lunae*) del lateral de la escena ³⁶.

Es evidente, por tanto, que estamos ante *un effort nécessaire pour discipliner et organiser conceptuellement le milieu naturel en fonction d'un schème de pensée dualiste ou, pour être plus précis, [ou au moins], enantiologique* ³⁷. Se advierte también sin dificultad en que consiste, primaria

³³ Recordemos aquí que la idea de alternancia vicisitudinal (o de una *vicissitudine* universal) aparece, de forma muy clara, en dos autores muy queridos por Le Corbusier: Lucrecio y Montaigne. Es, en efecto, claramente legible en los *Essais* (anotados y subrayados por Le Corbusier): "Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'AEgypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle" [El mundo no es sino perenne movimiento. Muévase todo sin cesar: las tierras, las rocas del Cáucaso, las pirámides de Egipto, con la movilidad común y con la suya propia. La misma constancia no es sino un movimiento más lento. No puedo asegurar mi objeto. Va confuso y vacilante, con embriaguez natural] (III, 2, 782b).

Debemos prestar atención a otras dos ideas cruciales, presentes en la filosofía montañiana y que también aparecen en el pensamiento de Le Corbusier: la idea de que el ser humano se encuentra arrojado al mundo y sometido a los movimientos de la inconstancia (al igual que la propia Naturaleza); y, por otro lado, la idea de que el hombre está sometido durante su vida a una *recherche sans terme*. Cfr. Raga Rosaleny, Vicente. *Escepticismo, ironía y subjetividad en los Essais de Michel de Montaigne*. Dr. Vicente Sanfélix (dir. tes.), John Christian Laursen (codir. tes.). Tesis doctoral inédita. Departament de Metafísica i Teoria del Coneixement. Universitat de València, 2010, págs. 127-128; véase también, Raga Rosaleny, Vicente. El debate entre los antiguos y los modernos. A propósito de las interpretaciones del escepticismo de Michel de Montaigne. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 44 (2011), págs. 263-286, 346.

El dato clave es, como es fácil suponer, que la naturaleza es sentida como un universo viviente y en reciprocidad a la manera de los retratos de la naturaleza naturante de Carus (o *Erdlebenbild*). Cfr. Carus, C. G., *Zehn Briefe über Landschaftsmalerei mit zwölf Beilagen und einem Brief von Goethe als Einleitung* (1815-1835) (trad. cast. de José Luis Arántegui. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992). Debemos esta referencia en particular a López Silvestre, Federico. *Los pájaros y el fantasma: una historia del artista en el paisaje*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, pág. 126.

La idea de alternancia vicisitudinal está también presente en la estética contemporánea. Un ejemplo claro lo encontramos en la "Theory of correspondences of rhythm" de Frank Jewett Mather. Cfr. Mather, F. J., *Concerning Beauty*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1935, págs. 90-94.

³⁴ Recordemos, en este punto concreto, la importancia que tiene el simbolismo espacial del *nivel* en el imaginario poético corbuseriano. La *ligne d'horizon* traduce, de hecho, un elemento crucial de su nueva poética: la idea de equilibrio compositivo o de correcta *dispositio* entre las diferentes formas, elementos y volúmenes.

La idea de *nivel* se relaciona, además con aquella otra idea del equilibrio del oído interno y, por eso mismo, con la idea de correspondencia entre el equilibrio topológico o natural y el equilibrio fisiológico interno.

³⁵ Y esto, a pesar de la presencia, más que paradójica, de dos elementos situados *en abîme*: el vaso-barco del eje central de la composición y el reflejo *solaire-lunaire* del lado izquierdo del cuadro. Cabe decir, en este punto que el recurso a elementos -dispuesto uno en doble alusión y otra en *coincidentia oppositorum*- representan, en todo caso, una clara apuesta de Le Corbusier por las exploraciones intuitivas y el irracionalismo poético.

Acaso no sea inútil recordar que también es un recurso frecuente en los paisajes metafísicos (*Erdlebenbild*) de Friedrich o Carus.

³⁶ Frente al matrimonio de formas (*mariage des contours*) del primer plano surge esta hierogamia entre fenómenos primordiales (la *coniunctio Solis et Lunae*).

Avala esta hipótesis el gouache preparatorio que Le Corbusier realiza el mismo año y donde se ve claramente que el reverso reflejado de la luna es un brillante sol. Para la sicigia, véase Jung, C. G., *Mysterium Coniunctionis. Investigaciones sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*. Madrid: Editorial Trotta, S. A., 2002. I, 155, pág. 136.

La aparición de la Luna podría relacionarse, sin caer en un ejercicio de sobreinterpretación, con la tendencia, cada vez más frecuente en su obra de introducir la idea de lo femenino. De hecho, hay mujeres en sus cuadros al menos desde 1928 (La femme au guéridon et au fer à cheval, La dame au chat et à la théière, etc).

³⁷ Estamos ante un pensamiento afín al desarrollado por la antropología prehistórica francesa del período. Como dato casi anecdótico cabe destacar que Le Corbusier poseía dos textos de abbé H. Breuil sobre pintura parietal paleolítica [FLC V 623, FLC V 624].

y propiamente, el *modèle d'intelligibilité polaire* que informa el rostro hablante de la naturaleza. Naturaleza, en cualquier caso, susceptible de ser aprehendida, e intuita, por el pensamiento³⁸. Dicho con toda concisión: con Le Corbusier, ahora sí, descendemos a las raíces constitutivas del *produire naturante de la Nature*. Y no de una naturaleza común o reconocible, sino –y ésto es importante [y he aquí el punto clave]– de todas y cada una de ellas³⁹.

Las imágenes lo insinúan claramente: la caracterización de *la nature générale* no se restringe a la lectura normada y metodizada racionalista; trasciende su estrechez al dejar ver, en su fondo, el *métier poétique des énantioses*⁴⁰. Estamos, en todo caso, ante una visión natural solidaria de la antigua infraestructura conceptual del *intellectualisme physiologique gréco-latine*:

“En un mot, la discorde qui règne entre les vastes membres du monde, cette guerre intestine dont ils sont la proie, ne vous fait-elle pas soupçonner que cette longue querelle peut avoir une fin?”

[En una palabra, la lucha que reina entre los miembros vastísimos del Mundo, guerra impía que siempre los agita, ¿no declara que pueden acabarse y concluirse estos largos combates algún día?]⁴¹.

Resulta tentador pensar que el topos del “omnia secundum litem fiunt”, es decir, la idea de que *Tout est créé à la manière d'un combat* informa, de manera invisible y necesaria, el nuevo *imaginaire corbuséen*⁴². Muchos otros pasajes lucrecianos, innegablemente heraclíteos, afirman esta necesidad dialéctica; no es preciso recordarlos. Vemos claramente su altísimo calado ontológico. Sí parece necesario, en cualquier caso, retener sus primeros principios, a saber: la idea de que la naturaleza en su conjunto está gobernada por una serie limitada de *lois biologiques (foedera naturae)* y principios⁴³: la suposición de que un andamiaje pugnante y enantiológico

Es difícil, en todo caso, precisar en qué fuentes se basó Le Corbusier para afrontar la dilucidación enantiológica. En cualquier caso, se trata de un problema historiográfico aún no resuelto. Aunque muchos han querido ver en el maniqueísmo cátaro del Languedoc un trasunto de su adicción a la diferenciación antitética lo cierto es que esto todavía nadie lo ha podido probar.

Otra fuente posible, poco tomada en consideración, sería la arquitectura mitológica precolombina. Recordemos que esta manifestación está preñada por múltiples esquemas enantiológicos (dualísticos, dicotómicos, etc) y que el arquitecto contaba con numerosos volúmenes relativos a las culturas prehistóricas maya y azteca (en especial, sobre el arte del Pérou Précolombien [FLC V 336, FLC V 334]).

³⁸ Este tránsito de la polaridad más allá del dominio de lo puramente objetual pretende expresar, con sorprendente nitidez, la capacidad del *modèle d'intelligibilité polaire* para exponer, de forma legible y totalmente comprensible, la estructura constituyente de lo real.

En cuanto al comercio intuición–razón se debe tener en cuenta que resulta, en el ámbito corbuseriano, cambiante, complejo y multívoco.

³⁹ Es la misma idea que encontramos en el Prólogo americano de las Conferencias de Buenos Aires (1929).

⁴⁰ Recordemos, la ligada a la Neues Bauen.

⁴¹ El conocimiento directo de la *physiologia* lucreciana, y concretamente del libro V del *De natura rerum*, es indiscutible. Cfr. Lucrèce. *De la Nature des choses* (Lib. V). París: Delongchamps, 1823, pág. 101.

⁴² Topos, por otro lado, innegablemente heraclíteo.

Vale la pena recordar en este punto, que Le Corbusier cuenta en su biblioteca personal con un ejemplar de La Celestina donde, como es sabido, Rojas cita (Prólogo, 15) el célebre aforismo heraclíteo. Volviendo a Le Corbusier, recordemos aquí como la conmensuración matemática, de ascendente pitagórico, fundamenta y disciplina los propios *tracés régulateurs*.

Cabe mencionar, por lo demás, que el pensamiento heraclíteo también está presente en la teoría arquitectónica de Wassili Luckhardt.

⁴³ Que es preciso inteligir en una *recherche patiente*; recordemos, por otro lado, que en Lucrecio conduce a la ataraxia.

informa la totalidad de las cosas; la afirmación de un *equilibrio homeorreico* (marcado por el movimiento vicisitudinal del mundo fenoménico); y, finalmente la idea, irrecurrible para Lucrecio, de *contracter avec la nature un pacte de solidarité, réconciliation, respect et harmonie* ⁴⁴.

Un sentimiento accesible, íntimo y profundo sustituye, pues, a la antigua visión, enigmática e inconstante, sobre la naturaleza. La transformación, aunque problemática, es notable. Al igual que Aalto y más tarde Breuer, Le Corbusier reorienta la totalidad de su imaginario hacia el subfondo vital de la Naturaleza ⁴⁵.

Esta idea que entrevemos en el cuadro, se corrobora por otros medios en el *prologue américain des conférences à Buenos Aires* (1929) ⁴⁶. Aquí el tema es de nuevo el de la revelación y descripción de los presupuestos fenomenológicos fundamentales. El *théorème touchant du méandre* ⁴⁷ es la metáfora crucial que expresa la tenacidad por desvelar la legalidad que subyace en lo dado fenoménicamente. Las frases siguientes emplean muy pocas palabras para describir, de forma plástica, las leyes generales que rigen el *ordre implacable* de la Naturaleza. Con osada seguridad Le Corbusier describe los “pactos naturales” (*foedera naturae*) que cree entrever en una Naturaleza de la que, ahora sí, *participe essentiellement*: metamorfosis y alternancias, rarefacciones y densificaciones, deslizamientos, anexiones, coaliciones, confluencias, etc. Es decir, toda una *epiphanie de schèmes naturels simples cachées à la présence* ⁴⁸.

En definitiva, la revelación de las leyes que rigen los procesos naturales (*natura plangens*) va pareja, lo veremos enseguida, a la idea de hipostatización y universalización de las *enantíōsis* (*hypostatisation et universalisation des énantioses*). Tratemos, pues, de rastrear cómo y de qué manera se concreta ésta *sensibilité corbuséenne pour la différence* ⁴⁹.

⁴⁴ Cómo en la *diké*, la *isonomía* o la *monarkhia*, el sentido jurídico-político de la idea de pacto (*Foedus*) es evidente. Cfr. Serres, Michel. *La naissance de la physique dans le texte de Lucrece. Fleuves et turbulences*. Paris, Ed. de Minuit, 1977 (trad. cast. de José Luis Pardo. *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Valencia: Pre-textos, 1994, pág.103, 207; véase además, Le Corbusier. *Poème de l'angle droit*. Paris: Éditions Verve, 1955 (A3, milieu).

⁴⁵ Comentario sobre el *Shadow and Sun* de Breuer.

⁴⁶ El *prologue américain* representa un auténtico perno teórico en el pensamiento del arquitecto. Conferencias y reflexiones reunidas en el volumen *Précisions sur un état de l'architecture et de l'urbanism* (Paris: Georges Crès & Cie, 1930).

⁴⁷ Resultado, para Sánchez-Pombo, del encuentro entre la fluidez del agua y la resistencia sólida de la tierra. Cfr. Sánchez-Pombo, Marina. La arquitectura de los fluidos. Le Corbusier y los ríos. *Masilia. Anuario de estudios lecorbusierianos*, n° extraordinario, 2004, págs. 48-69.

⁴⁸ Le Corbusier no alcanza ni la profundidad filosófica ni la belleza literaria que encierra la *Wesensschau* husserliana.

⁴⁹ Unas ayudan a otras. No en vano, las *enantíōsis* son cruciales en la idea de *la nature comme processus*.

Hipostatización en el sentido de absolutización de un principio, otrora, relativo. Tomamos, pues, la idea de *hipostatización* en el sentido lato de elevación a principio primordial.

Es difícil, en todo caso, ponderar suficientemente la influencia efectiva de este *découverte poétique*.

De la villa Savoye a l'Architecture post-puriste

Para entender *le passage de la doctrine machiniste à la foi naturel* echemos, en primer lugar, un vistazo a la obra que culmina y resume el *période de villes blanches du purisme pur*: la canónica villa Savoye construida en Poissy, cerca de París, entre 1929 y 1931⁵⁰ [Figs. 137-138].

Conviene considerar atentamente su aspecto. Una visión panorámica del lugar nos muestra, en toda su evidencia, la elocuente voluntad de definir la impronta visual de la villa –es decir, el efecto de conjunto del edificio– al margen de su emplazamiento. De hecho, el propio entorno inmediato queda enteramente transformado por el carácter distintivo, unitario y *gestaltiano* del sólido construido. Esto es lo que traduce, de manera directa, la lógica autónoma de su razón compositiva. Un primer nivel de lectura es, pues, la relación de oposición entre lo natural y el orden antrópico y/o tecnológico de lo construido⁵¹ [Fig. 139].

Un reflejo global de todo esto se encuentra en la fachada sur que da acceso al edificio. En un análisis inmediato, comprobamos que la tradicional prioridad ontológica del peso sobre la ligereza se ha invertido clamorosamente. Vemos, en efecto, como el elemental paralelepípedo blanco del primer piso parece flotar sobre una duela convexa de vidrio [Fig. 140]. La solución dada al *étage suspendu en l'air* muestra hasta que punto la forma arquitectónica depende no tanto de sí misma cuanto, más bien, de la técnica constructiva –pensemos en el peristilo palafítico externo– empleada en el edificio⁵² [Fig. 141]. Esta solución tectónica tiene su *pendant* estructural en un interior que vincula tres niveles diferentes mediante un complejo sistema de

137. Planta. Villa Savoye
et loge du jardinier
Ref. Plan FLC 19414
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
CORBUSIER)
(1928-1929).

138. Croquis. Villa Savoye
et loge du jardinier
Ref. Plan FLC 33493
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
CORBUSIER)
(1928-1929).

139. Villa Savoye.
Croquis (perspectiva
cónica) con la vegetación
de los alrededores
Ref. Plan FLC 31522
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
CORBUSIER)
(1928-1929).

140. Fachada sur.
Villa Savoye
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
CORBUSIER)
(1928-1929).

141. Fachada sur.
Villa Savoye
Ref. Plan FLC L2(17)8
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
CORBUSIER)
(1928-1929).

⁵⁰ La villa representa, como es sabido, el cuarto modelo de las “cuatro composiciones” que presenta en las conferencias de Buenos Aires (Le Corbusier. Conferencias de Buenos Aires, quinta sesión de fecha 11-10-1929, titulada “El plano de la casa moderna”). Debemos recordar que el primer modelo lo representa la casa La Roche (París, 1923), el segundo la villa Stein (Garches, 1928), y el tercero la villa Baizeau (Túnez, 1927). Cfr. Liernur, J. F., ¿Cuál Le Corbusier?. *Prismas*, n° 1, 1997, pág. 77 y ss.

⁵¹ Esta es, por tanto, la primera decisión llevada a cabo por Le Corbusier en nombre de los valores de *la nouvelle culture de l'habitat* (*Wohnungskultur*). Así pues, lo que queda atestiguado de manera explícita es la relación de oposición entre el marco natural y la idea poderosamente racional que ordena el edificio. Observando atentamente el conjunto, vemos que el edificio se sustrae a todas las servidumbres y obediencias que impone el terreno.

⁵² Le Corbusier adopta un peristilo palafítico de pilotis para lograr el efecto espacial y prospectivo buscado. A cierto nivel, vemos como la técnica anuncia nuevas e insospechadas posibilidades creadoras. Y es que vemos efectivamente cómo se perfila una arquitectura contextualmente autónoma que no renuncia, pese a ello, a la voluntad artística del arquitecto.

Con respecto a la ecuación técnica-intencionalidad artística, cabe señalar otro aspecto. Turner y Banham nos recuerdan la importante influencia que tuvo Choisy –para quien “la forma architettonica è prima di tutto la conseguenza logica della costruzione e della tecnica”–, sobre Le Corbusier. Cfr. Turner, Paul V., *La formazione di Le Corbusier: idealismo e movimento moderno*. Milano: Jaca Book SpA, 2001, pág. 156; sobre el funcionalismo tecnológico de Choisy véase Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press, 1960 (trad. cast. de Luis Fabricant. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Paidós. Barcelona, 1985, pág. 46).

142. *Villa Savoye* (1928-1929). *Entrada (escalera y rampa)*. JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier). Ref. Plan FLC L2(17)61

143. *Villa Savoye* (1928-1929). *Rampa exterior*. JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

144. *Rampa interior Villa Savoye* (1928-1929). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

145. *Techo-terraza. Villa Savoye* (1928-1929). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier). Ref. Plan FLC L2(17)35.

escaleras y rampas. La presencia de un techo-terraza habitable corona, en último término, la masa global del edificio ⁵³ [Figs. 142-145].

Es curioso constatar que esta obra crucial del período heroico de la arquitectura moderna se sitúa en la tradición de la pintura purista del momento. Observemos de qué manera la refinada actitud proyectual desarrollada en la villa llega a transmitirnos un orden latente similar al del *tableau basculé puriste* analizado⁵⁴. Volvamos, pues, a la forma en que se nos presentan a la vista cuadro y edificio⁵⁵. Vemos estrechamente correlacionados varios aspectos distintivos (programáticos, tipológicos y formales) inequívocamente complementarios: la idea de dinamicidad ambiental compartida tanto por la *promenade architecturale* como por la rítmica vicisitudinal de la naturaleza (*natura naturans*) pintada, la idea de intercambiabilidad o reversibilidad espacial o de cambio de condición entre ámbitos diferenciados (interior/ exterior, primer plano/ fondo del cuadro) ⁵⁶ o, finalmente, y ésto es crucial para nosotros, el recurso reiterado y permanente de Le Corbusier a lo que podríamos denominar –usando el sintagma de Gravagnuolo– como *méthode ratio-poétique de la différence* ⁵⁷.

Para convencerse de ello, basta con recorrer las imágenes en perspectiva de la villa. La variedad de fórmulas recogidas bajo esta *infrastructure enantiologique* es, ciertamente, conocida. Intentemos, a modo de resumen, enumerar la serie concatenada de oposiciones presentes en el edificio: artificio/ naturaleza (marcada por la confrontación entre la simplicidad ortoprismática del edificio y el entorno natural), levedad/ gravedad (ligada a la ligereza ascensional del *étage noble*), estatismo/ dinamismo (tomada como confrontación entre la quietud exterior y la

Otro aspecto recurrente de la poética del autor es la utilización del blanco como una especie de *couleur-type* que esencializa y esclarece la forma arquitectónica. Para comprender el sentido de la propuesta corbuseriana es necesario recordar que el recurso al blanco tendría su origen, según Marco (siguiendo a Curtis y Turner), en los tempranos viajes formativos realizados por el suizo en los primeros años de su carrera. Así se aprecia en *La leçon de Rome* donde reconoce la impresión que le causó ver la blancura monocromática de los edificios antiguos romanos. Refiriéndose a la iglesia bizantina de Santa Mª in Cosmedín, escribe: "Los muros están revocados con cal. Hay un solo color, el blanco; fuerza segura, puesto que es el absoluto. Está iglesia minúscula infunde respeto. ¡'Oh!' exclaman lo que vienen de San Pedro, del Palatino o del Coliseo". Cfr. Le Corbusier. *La leçon de Rome*. En: Le Corbusier. *Le Corbusier: Puerta de hielo: L'Esprit Nouveau 1920-1925*. Castellón: Ellago, 2005, págs. 38-39; véase también Marco, Paolo de. *Arquitectura blanca. Mito, poética, ciencia. El color blanco en la arquitectura contemporánea*. Dr. Francisco Miguel Silvestre Navarro (dir. tes.), Dr. Antonino Margagliotta (co-dir. tes). Tesis doctoral inédita. Dpto. de Arquitectura, Edificación, Urbanismo y Paisaje, Università Politécnica de València/ Dottorato in Architettura, Arti e Pianificazione, Università degli Studi di Palermo, 2020, pág. 79.

⁵³ Aquí es preciso señalar la sorprendente similitud que existe entre el vocabulario formal que muestra la planta de cubierta de la villa y la morfología filebiana de la *nature morte* pintada.

⁵⁴ Recordamos aquí cómo la actividad pictórico-escultórica desarrollada por Le Corbusier en el banco de pruebas del *laboratoire secret* va a ser, en muchos aspectos, anticipadora de aspectos formales que orientarán, ulteriormente, la praxis proyectual del arquitecto.

⁵⁵ En este punto pretendemos analizar la continuidad que se observa al comparar la *Composition avec la lune* y la *ville Savoye*.

⁵⁶ Presente en la escena gracias a ciertos elementos de engarce espacial: estamos pensando, como es fácil suponer, en el cuadro-barco y en la sicgia astral.

En cuanto a la idea de extrañamiento, intercambiabilidad o bilocación espacial, recordemos que para la conciencia ambiental moderna no existe el problema de mundo exterior contra mundo interior. La problematización del umbral como frontera separadora de dos tipos de ambiente queda *sobreseda* en el Moderno ya que, en su opinión, sólo existe un espacio. Al no existir el problema de los dos espacios diferenciados y de la lucha entre ellos, el hombre moderno encuentra que puede habitar una frontera, ahora dilatada. De hecho, vive con la "consciencia limifrofe" de pertenecer a ambos mundos, el privado y el público (industrializado, comercial o del trabajo).

⁵⁷ Como es sabido, debemos la celebrada fórmula de la *poetica della differenza* a Gravagnuolo. Cfr. Gravagnuolo, B., A. Loos: *il linguaggio e la differenza. Controspazio*, n. 3 (vol. 9), Bari: Edizioni Dedalo, 1977, págs. 44-50.

dinamicidad de los recorridos interiores), simetría/ asimetría (marcada por la tensión entre la biaxialidad del *premier etage* y los planos superiores asimétricos), masividad/ transparencia (como confrontación entre los paramentos ciegos de fachada y la duela vítrea de la *rez-de-chaussée*), ortogonal/ curvilíneo (determinado por la oposición entre los lienzos paralelepípedicos y los paramentos absidales o *grand piano*) o sombra/ luz (merced al juego de los volúmenes contra la luz en la fachada meridional). Ésto en lo que se refiere al *oposicionisme puriste corbuséenne* ⁵⁸.

Pero esto ya no basta. En una decisiva transformación -resultado de la creciente desconfianza de Le Corbusier hacia la técnica, pero también, y más concretamente, de la paulatina posibilidad de aprehender de una manera más quintaesencial la naturaleza- *l'architecture cesse d'être la révélation métaphorique, claire, concrète et précise, d'une antiphysis* ⁵⁹. Precisamente por eso, la arquitectura pierde, desde una perspectiva estrictamente aparential, su aspecto *mécanique et acheiropoétique*. Es cierto, pero no es solo eso. Por previsible o elemental que parezca, el hecho decisivo que explica y justifica de una forma coherente el significativo cambio de dirección con respecto al *modèle machiniste* anterior es, a nuestro modo de ver, el desvelamiento de una concordancia o contigüidad (*adyacencia-homoiosis*) enantiológica compartida entre la estructura sustentadora del mundo y el

⁵⁸ Salta a la vista, en efecto, que la propuesta proyectual desarrollada por Le Corbusier en la villa Saboya hace patente una serie de vinculaciones recíprocas entre diferentes tipos de opuestos (espaciales, tectónicos, compositivos, morfológicos, etc) claramente relacionados y empíricamente experimentables.

Dicho esto, acaso no sea inútil recordar que la arquitectura de la villa Saboya es, en muchos aspectos, fuertemente provenzalina. Es fácil reconocer en las palabras de su maestro la fuente teórica de obras como la villa Saboya: "(...) Elle seule, pouvant évoluer librement en dehors de la nature, puisqu'elle n'y puise que des renseignements fort succincts, doit tracer aux arts subsidiaires, la peinture et la sculpture, leur tâche immense. Les oppositions d'ombre et de lumière, de plein et de vide, les conclusions cubiques de ses trois dimensions, constituent un des plus beaux drames plastiques du monde" [(...)Sólo ella [la arquitectura], pudiendo evolucionar libremente aparte de la naturaleza, ya que saca de eso sólo información muy sucinta, debe rastrear a los artes subsidiarios, la pintura y la escultura, su inmensa tarea. Las oposiciones de sombra y de luz, de lleno y de vacío, las conclusiones cúbicas de sus tres dimensiones, constituyen uno de los dramas más bellos y plásticos del mundo]. Cfr. Provensal, Henry. *L'Art de Demain* (Chap. IV. Estétique III. Les Arts Majeurs: Architecture). París: Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1904, págs. 158-159.

Otro fragmento provenzalino sostiene el discurso corbuseriano sobre los contrarios. Nos referimos a un párrafo que, de modo general, sostiene la indispensabilidad de los opuestos como recurso para evitar la monotonía: "Les règles générales, sur lesquelles il est oiseux de disputer, consistent, par exemple, dans l'unité générale du sujet, dans des oppositions de détail savamment conçues, de manière à mettre en relief le point dominant dans la subordination des accessoires au principal, dans une concordance enfin de toutes les parties opposées qui fait qu'au milieu de cette diversité, de ces oppositions si indispensables pour éviter la monotonie, l'unité, loin d'être rompue, est au contraire reliée à l'idée que tout artiste laisse planer sur son oeuvre entière" [Las reglas generales, sobre las cuales es ocioso disputar, consisten, por ejemplo, en la unidad general del sujeto, en las oposiciones de detalle sabiamente concebidas, para poner de relieve el punto que domina en la subordinación de los accesorios al principal, en la concordancia finalmente todas partes opuestas que hace que en medio de esta diversidad, estas oposiciones tan indispensables para evitar la monotonía, la unidad, lejos de ser rota, está relacionada al contrario a la idea que todo artista deje cernerse sobre su obra entera] Cfr. Provensal, Henry. *Ibidem*. (Chap. IV. Estétique: I. L'Art), págs 126-129.

Cabe decir, por otro lado, que no estamos ante un cuadro cerrado de oposiciones. La oposición visión frontal/ visión oblicua caracteriza otra de las posibles enantiosis presentes en la villa. No en vano, la villa, aunque parezca optar en ciertas perspectivas por la composición *parentética* se caracteriza, también, por la eliminación del sistema de fachada única (apta para ser vista en frontalidad estricta). Aquí se impone, con la misma fuerza, una fachada múltiple y descompuesta que invita a un sentido dinámico de la contemplación. Una mirada que gusta de las vistas en diagonal, de las visuales cruzadas e incluso de las vistas de pájaro (tan cruciales a partir de este momento).

En cuanto a la idea de levedad de la villa sobra decir que estamos de acuerdo con la posición de Sedlmayr y frente a la de von Moos. Recordemos que para el primero la casa "está posada en el prado, sostenida por pilotis, como una nave espacial que acabara de aterrizar" una imagen que permite crear la ilusión de una losa que flota consiguiendo, así, el dominio sobre la naturaleza.

⁵⁹ Es arriesgado, aún hoy, intentar abordar de forma exhaustiva o definitiva la profunda *metanoia* interior que experimentó Le Corbusier en los imprescindibles años de reconsideración disciplinar (1930-1945). Cfr. Curtis William, J. R., *Op. cit.*, (1987). pág. 109.

La apístia de Le Corbusier hacia la técnica se corresponde, como nos recuerda Colquhoun, con la *metanoia* interior de la década de los treinta. Cfr. Colquhoun, A., *Op. cit.* (2002), pág. 213.

Recordemos, en este punto, que tanto la matemática mediterránea Ghyka como el naturalismo rousseauiano o provenzalino son cruciales en esta reevaluación *raciopoética* de la physis.

146. *Disyunciones puristas en el appartement de M. Charles de Beistegui* (1929-31). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

147. *Antithèses materiques de la Maison Errazuriz* (ca. 1930). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

148. *Antithèses materiques de la Maison de Mandrot* (ca. 1930-31). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

149. *Antithèses materiques de la Maison Fueter* (1950). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

150. *Contraposiciones figurativas y plano-volumétricas de los alzados norte y oeste del Pavillon Suisse* (Ciudad Universitaria de París, 1930). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier) dim. 66.4 x 112.4 cm.

151. *Maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine*, (ca. 1951). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

152. *Maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine*, (ca. 1951). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

juego deliberado de confrontación de sistemas opuestos propio de la lógica proyectual moderna⁶⁰. De ahí la necesidad de poner de relieve la morfología edilicia a través de la *intensité materique*⁶¹. De ahí, el rechazo a la economía lingüística funcionalista. De ahí, también, la adopción de un sentido heroico y liberador de la forma;⁶² Y de ahí, por último, la (re)mitoipoietización o (re)expresivización del proyecto abstracto-geométrico de impronta funcionalista *à travers le langage enantiologique de l'altérité, l'antithèse et l'opposition*⁶³.

Esta impresión se confirma y refuerza cuando se realiza un repaso esquemático a los proyectos desarrolladas por el autor en esta etapa de alejamiento definitivo de *l'industrialisation, la mécanisation et le domaine du machinisme*. Vemos efectivamente como la nueva orientación proyectual post-purista elabora un rico catálogo de estilemas, principios-guía y esquemas tipológico-compositivos de marcado carácter enantiológico⁶⁴. Así, por ejemplo, la reinterpretación, en clave surrealista, de las disyunciones puristas del ático Beistegui (1929-31), las *antithèses materiques* de las *maisons* de comienzos de los años treinta (Loucheur, Errazuris, de Mandrot, Fueter) o la valoración de las propiedades plano-volumétricas y las contraposiciones figurativas del Pavillon Suisse que Le Corbusier construyó en la Ciudad Universitaria de París (1933)⁶⁵ [Figs. 146-150].

A ellas hay que añadir las propuestas que se producen, tras el exilio de Ozon, en la siguiente década⁶⁶. En este contexto, el proyecto de la Maison Jaoul, con su clara apuesta por la introversión, la ambigüedad y las diversidades irreconciliables, es demostrativo de los criterios-guía que se pueden encontrar en los ensayos ulteriores [Figs. 151-152]. Y efectivamente, si realizamos un ejercicio de lectura encadenada de los rasgos esenciales de

⁶⁰ Hay, pues, una clara *adecuatio* (o correlación conceptual) entre el sustrato enantiológico que ritma o *andamia* la naturaleza y el orden oposicional subyacente que caracteriza a la *koiné* arquitectónica moderna. La enantiologización de lo arquitectónico se legitima, así pues, en la trama oculta de la *physis*.

⁶¹ La mentalidad atextural o amatérica de los años puristas, donde toda sugerencia de sustancia material es abstraída, se elimina postulándose, en su lugar, un lenguaje de formas escultóricas y superficies táctiles y materialidad descarnada. Estamos ante una idea quizá sustraída al pensamiento legeriano o incluso al semperiano.

⁶² Cfr. Curtis William, J. R., *Op. cit.*, pág. 20.

⁶³ Entre les formes, les volumes et les qualia et principes sensibles impliqués.

⁶⁴ No olvidemos en este punto que lo antitético es, por lo demás, la metáfora a menudo adoptada para expresar y repensar, desde el orden, lo profundo y lo sagrado.

⁶⁵ La nueva orientación proyectual del ático Beistegui está basada en una personal asimilación de la sensibilidad surrealista. Cfr. Sancho Osinaga, Juan C., *El sentido cubista de Le Corbusier*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2000, págs. 103-104.

En cuanto al el impulso inventivo de las *maisons materiques* (en donde desaparece el antagonismo entre arquitectura y naturaleza propio del período blanco) destacar la crucial apuesta por subrayar la *intensité matérielle*. Frampton nos recuerda cómo a partir de las casas de comienzos de los años treinta (Errazuris y Mandrot) y de la Casa Peyron y del apartamento de La Celle-Saint-Cloud (h. 1935) "(...) the juxtaposition of contrasting materials became an essential aspect of Le Corbusier's style, not only as an expressive 'palette' but also as a means of building". Cfr. Frampton, K., *Op. cit.* (1980), pág. 225.

⁶⁶ Para comprender la experiencia del exilio en su justa medida, debemos recordar que es en Ozon donde Le Corbusier se familiariza con la obra de Carl Gustav Jung. Lo que nos lleva, en un segundo momento, a hipotetizar sobre la posibilidad de que Le Corbusier llegase a descubrir el *principe de l'énantiodromie* en Ozon. Este lugar es, además, no lo olvidemos, el lugar donde concibe, por vez primera, la idea *d'acoustique plastique*. Sobre la estancia del arquitecto en Ozon y la lectura de la obra de Jung véase, Richards, Simon. *Le Corbusier and the Concept of Self*. London: Yale University Press. 2003, pág. 258, n. 61; véase además, Frampton, K., *Op. cit.*, (1997), pág. 136.

153. Fachada sur.
Chapelle Notre-Dame
du Haut (1950-55)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
Corbusier)
Ref.: Plan FLC 7173A.

154. Chapelle Notre
Dame du Haut de
Ronchamp (1950-55)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
Corbusier).

155. Fachada norte.
Chapelle Notre-Dame
du Haut (1950-55)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
Corbusier)
Ref.: Plan FLC 7185.

156. Fachada norte.
Chapelle Notre Dame
du Haut (1950-55)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
Corbusier).

157. Fachadas sur-este.
Chapelle Notre Dame
du Haut (1950-55)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
Corbusier)
Ref.: FLC L3(2)68.

158. Libre-flotación
plástica del cuerpo de
celdas del ala sur en
Sainte-Marie-de-la-
Tourette (1953-60).
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard
(Le Corbusier)
Ref.: FLC L1(7)40.

159. Capitulación
parcial de la gravedad
en la Unité d'Habitation
de Marseille (1947-52).
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard
(Le Corbusier).

estas obras comprobaremos como Le Corbusier confirma en esta fase el embrión de la tendencia evolutiva que llevó a ver la arquitectura como un juego deliberado de confrontación de sistemas opuestos; o en palabras de Gravagnuolo (1991) como una “Incessante dialettica tra polarità estetiche controverse” (“incesante dialéctica entre polaridades estéticas en controversia”) ⁶⁷.

Esta consideración específica afecta a todas las obras tardías proyectadas y realizadas tras la publicación, en septiembre de 1955, de la *enantiodicée* ⁶⁸. De hecho la capilla de Notre-Dame-du Haut le permite ya expresar lo que estaba, bajo una u otra forma, implícita y alegóricamente presente en el *Poème*: la deconstrucción del imaginario formal que se afirma como hecho principal y caracterizador de lo metafísico, la afirmación de las ideas de espacio transicional y bilocativo, el recurso a las dicotomías plano-volumétricas, las inversiones y complejidades perceptivas, las fluctuaciones de sentido, etc ⁶⁹ [Figs. 153-157]. No debe sorprender, por tanto, que algunas de las últimas y más maduras realizaciones del arquitecto presenten numerosas tentativas enantiológicas. Para definir mejor este ancho cauce ideativo podemos considerar algunos ejemplos bien reconocibles. Encontramos, en efecto, en el exterior de Sainte-Marie-de-la-Tourette (1953-60) esa capitulación parcial de la gravedad (pensamos en la libre-flotación plástica del cuerpo de celdas del ala sur) que en la Unité d'Habitation de Marseille (1947-52) es adoptada para aligerar o negar la densidad constructiva ⁷⁰ [Figs. 158-159]. No se pueden olvidar, en otro sentido, las confrontaciones plano-volumétricas que se producen en el Millowners Building (1954) ⁷¹, las oposiciones dialécticas que se dan entre los forjados planos y las duelas de cerramiento del Carpenter Center for Visual Arts de Harvard (1961-64) o, finalmente, la valoración de las propiedades espaciales

⁶⁷ Cfr. Gravagnuolo, B., *Op. cit.*, pág. 353.

⁶⁸ Resulta obvio que, al hablar de una enantiódicea, nos referimos a *Le poème de l'angle droit*.

⁶⁹ Los historiadores que han estudiado el sentido arquitectural de Ronchamp han propuesto numerosas soluciones de lectura. Hay unanimidad, sin embargo, a la hora de reconocer en lo formal o compositivo un continuo juego de formulaciones y contra-proposiciones, afirmaciones y negaciones. Un *paradoxisme systématique* recorre por entero el edificio.

La idea de *paradoxisme systématique* (*syntagmes paradoxales*) pertenece a Garcías. Cfr. Garcías, Jean-Claude. *Paradoxes: La rhétorique de Le Corbusier, ou les paradoxes de l'autodidaxie*. En: VV. AA, *Le Corbusier: une encyclopedie*. París: Centre George Pompidou, 1988, pág. 290.

⁷⁰ No hace falta decir que para aprehender la esencia enantiológica de estas experiencias arquitectónicas es preciso, sin embargo, superar el purovisualismo retiniano. Y es que estas obras trascienden, una vez más, los límites de lo representacional.

No es difícil apreciar como en algunas de estas obras, especialmente en Notre-Dame-du-Haut o La Tourette, en donde resplandece nuevamente el recuerdo de Oriente, las enantiosis establecen un diálogo directo y profundo con lo vestigial, lo trascendente, lo numinoso y lo sagrado.

⁷¹ Muy especialmente las que se producen entre las duelas de la sala de conferencias del segundo piso y los muros de cierre del edificio.

160. *Confrontaciones plano-volumétricas del Millouners Building* (1954). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

161. *Confrontaciones plano-volumétricas del Millouners Building* (1954). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

162. *Oposiciones dialécticas entre los forjados planos y las duelas de cerramiento del Carpenter Center for Visual Arts de Harvard* (1961-64). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

163. *Impronta tensional en el pabellón Heidi Weber* (Zúrich, 1967). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

por contraste y la adhesión a la impronta tensional que muestra el pabellón que Le Corbusier proyecta en Zúrich para Heidi Weber (1967) ⁷² [Figs. 160-163].

Quizás estos breves comentarios sean suficientes para aventurar un posible esquema categorial, simplificado, de las series enantiológicas empleadas por el Le Corbusier arquitecto. Dicho lo cual, tratemos ya de consignar un posible esquema teórico de la *maniere de penser enantiologique, puriste et post-puriste, corbuséenne*: ⁷³

TABLA DE OPUESTOS PURISTA ⁷⁴

Bon/ mal ⁷⁵.

Ordonné/ désordonné: o entre la rigurosidad lógico-organizativa que proporciona la mesure humaine y la desorganización natural ⁷⁶.

Généralisation (volonté de)/ particularisation (ou générale/ spécifique) ⁷⁷.

⁷² Vemos claramente en el proyecto zuriqués la confrontación entre la estructura multifacetada de la cubierta (regida por el principio de tensión) y el cuerpo paralelepípedo del corps-de-logis inferior. Cfr. Calatrava, Juan. Una casa para el hombre: el Pabellón de Zürich. En: VV. AA., *Le Corbusier. El Artista*. Zurich. Centre Le Corbusier, Heidi Weber Museum, 2010, pág. 150.

⁷³ Debemos guardarnos, sin embargo, de considerar este conjunto ordenado como un cuadro exhaustivo, cerrado o definitivo. Como se podrá comprobar a continuación, se van a producir numerosos cruces y vinculaciones recíprocas entre las diversas categorías.

⁷⁴ El número de oposiciones es innumerable. Los pares contrapuestos se muestran agrupados por su proximidad conceptual. Estamos, en todo caso, ante una reconstrucción difícil porque en ciertos casos las parejas de opuestos coinciden conceptualmente.

Cabe señalar otro aspecto de suma importancia. Nos referimos a que la propia idea de "tabla" remite a una tabla enantiológica, la pitagórica, en la que algunos han querido ver una referencia para Le Corbusier. La similitud, en caso de haberla, residiría en la clara vinculación que se establece entre la esfera ética y ciertos pares concretos de opuestos. Sobre la incidencia de la filosofía pitagórica en Le Corbusier -Turner ha estudiado la influencia de Pitágoras, vía L'Eplattenier- véase Turner, Paul. *La Formation de Le Corbusier, Idéalisme & Mouvement Moderne*. Paris: Editions Macula, 1987, pág. 32 y ss.

⁷⁵ Toda la serie purista está, como comentamos cuando hablamos de la tabla pitagórica de los opuestos, vehiculada por lo axiológico.

⁷⁶ Desde una postura filosófica muy clara el arquitecto busca mostrar "l'imposition de la mesure humaine au chaos". Cfr. Casali, Valerio. La nature comme paysage. En: VV.AA., *Le Corbusier. La Nature*. Rencontres de la Fondation Le Corbusier qui se sont déroulées les 14 et 15 juin 1991 à la Villa La Roche. Paris: Éditions de la Villette, 2005, pág. 70.

Esta oposición supone, asimismo, que en la realidad caben diferentes categorías de análisis. Vemos, en efecto, como la visión científica orientada al análisis, la organización y la clasificación racional se opone a la observación-aprehensión puramente emocional de lo fenoménico-aparencial. Así, por ejemplo, en Ozenfant & Jeanneret. *As leis. Après le cubisme*, 1918; véase también Ozenfant & Jeanneret. *Rumbo a un arte consciente. Après le cubisme*, 1918 (trad. al portugués de Célia Euvaldo. *Depois do cubismo. Ozenfant & Jeanneret*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, pág. 50 y ss).

Como muestra de esta dicotomía valga el siguiente texto (ausente en la versión castellana): "On peut admettre que l'art est le seul spectacle du drame humain, mais on peut aussi admettre que l'art a pour mission de nous élever au dessus du désordre et par la maîtrise de nous donner le spectacle de l'équilibre". ["Podemos suponer que el arte es el solo espectáculo del drama humano, pero podemos también suponer que el arte tiene también por misión elevarnos por encima del desorden y, por medio de ello, ofrecernos el espectáculo del equilibrio"]. Cfr. Le Corbusier. *Urbanisme* (cap. III, "Le sentiment déborde"). Paris: Crès & Cie, 1924, pág. 35.

Las referencias de Le Corbusier a Laugier se refieren también a este ámbito. Es preciso, dirá el suizo recordando el pensamiento urbanístico laugieriano, insertar, a fin de atemperar la excesiva monotonía, cierta diversidad en el tejido unitario urbano. Un orden latente similar -que busca contrapuntar lo excesivamente ordenado mediante lo desordenado- aparece en Provensal: "Les règles générales, sur lesquelles il est oiseux de disputer, consistent, par exemple, dans l'unité générale du sujet, dans des oppositions de détail savamment conçues, de manière à mettre en relief le point dominant dans la subordination des accessoires au principal, dans une concordance enfin de toutes les parties opposées qui fait qu'au milieu de cette diversité, de ces oppositions si indispensables pour éviter la monotonie, l'unité, loin d'être rompue, est au contraire reliée à l'idée que tout artiste laisse planer sur son oeuvre entière. Cfr. Provensal, Henry. *L'Art de Demain* (Chap. IV. Esthétique: I. L'Art). Paris: Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1904 págs. 126-129.

⁷⁷ La singularización frente a un ideal de generalización que es la más alta finalidad del espíritu. Así, por ejemplo, en Ozenfant & Jeanneret, *Las Leyes. Après le cubisme*, 1918 (trad. al portugués de Célia Euvaldo. *Op. cit.*, 2005, pág. 54 y ss).

Calme/ inquiétude ⁷⁸.

Prédétermination puriste/ arbitraire cubiste ⁷⁹.

Art constructif/ art décoratif ⁸⁰.

Continuité formelle (puriste)/ discontinuité plastique (cubiste) ⁸¹.

Affirmation/ dénégation del prisma constructivo ⁸².

Équilibre/ déséquilibre ⁸³.

Correctement proportionnée/ disproportionnée ⁸⁴.

Raison/ sentiment ⁸⁵.

⁷⁸ Eje dicotómico siempre presente en el pensamiento kleeiano. Un Klee, recordemos, que teoriza en su *Schöpferische Konfession* de 1918, una auténtica doctrina enantiológica del arte. Cfr. Klee, P., *Tagebucher 1898-1918*. Köln: Verlag M. Dumont ("Diario II", § 397, Roma, 7-4-1902; "Diario III", § 848, Enero, 1909) (trad. cast. de Jas Reuter. *Diarios 1898-1918*. Madrid: Ediciones Alianza. Col. Alianza Forma, 1989).

⁷⁹ Preconcepción intelectual o predeterminación intelectualista del hecho artístico que se opone a la arbitrariedad y desinhibición cubista. Recordemos la importancia que los *tracés régulateurs*, destinados a la organización y control de las relaciones entre los elementos, van a tener en su obra.

Le Corbusier pone el énfasis en los aspectos constructivos-formales del cuadro-edificio. Es interesante observar como los ejes de los trazos reguladores crean ritmos por compesación de contrarios o modulaciones sucesivas.

La proporción buscada recuerda, en cierto modo, a aquella *eurythmie* griega que buscaba el emsablaje y el acuerdo armónico de *toutes les mesures* en una unidad concertada. Es importante el criterio de Blanc sobre esta idea. Cfr. Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin* ("Principes. De la figure humaine"). París: Librairie Reunouard, 1876, pág. 30.

⁸⁰ U oposición entre un *Grand Art*, como el Purista, dirigido al espíritu o al intelecto y un arte dirigido a agradar los sentidos (en el que Ozenfant y Le Corbusier incluyen al Cubismo). Cfr. Ozenfant & Jeanneret. Op. cit., pág. 54 y ss).

También para Kandinsky (*Über das Geistige in der Kunst*, 1911) el cubismo no dejará de ser un "lenguaje de transición". Le Corbusier finalizará este camino en el Purismo, Kandinsky en la abstracción plástica.

⁸¹ Cfr. Ozenfant & Jeanneret. Op. cit., pág. pág. 73 y ss.

⁸² Como nos recuerda Colquhoun está "tensión estética" está claramente presente en Garches y Poissy. Cfr. Colquhoun, A., *Modernity and the classical Tradition: Architectural Essays, 1980-87*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989 (trad. cast. de Ramón Martínez Castellote. *Modernidad y tradición clásica: ensayos sobre crítica arquitectónica*. Madrid: Júcar, 1991, págs. 206-207).

⁸³ O entre un equilibrio que produce calma y bienestar y un desequilibrio que genera fatiga e inquietud. Cfr. Le Corbusier. *Urbanisme* (en varios artículos de *L'Esprit Nouveau*. Reimpreso como *Urbanisme*. París: Editions Crés, 1924 (trad. cast. de Enrique Luís Revol. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2003, pág. 35 y ss).

⁸⁴ "L'ARCHITECTURE, c'est l'art par excellence, qui atteint à l'état de grandeur platonicienne, ordre mathématique, spéculation, perception de l'harmonie par les rapports émouvants. Voilà la FIN de l'architecture." [LA ARQUITECTURA es el arte por excelencia, que llega al estado de grandeza platónica, orden matemático, especulación, percepción de la armonía mediante las relaciones conmovedoras. He aquí el FIN de la arquitectura]. Cfr. Le Corbusier. *Vers une architecture* ("Des Yeux qui ne voient pas...") París: Crès & Cie, 1923, págs. 86-87; véase también, Ozenfant & Jeanneret, "Después del cubismo" en "Après le cubisme", 1918 (donde define la "enorme ecuación que é a natureza").

La importancia de esta dicotomía es crucial. Le Corbusier explicará, años más tarde, como los *tracés régulateurs* de un cuadro purista de comienzos de los años 30's van a servir de base para el diseño de la fachada del rascacielos de la Marina de Argel (1938-42). Cfr. el cap. 7 de Le Corbusier. *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, 1948 (trad. cast. de Rosario Vera. *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y la mecánica*. Buenos Aires: Ed. Poseidon, 1953).

⁸⁵ "El cuadro purista es el resultado del equilibrio entre razón y sentimiento ("une émotion intellectuelle et affective"). La obra de arte purista va a intentar, pues, provocar una reacción emocional profunda, intensa y duradera por medios intelectuales. Para conseguirlo, va a resultar indispensable utilizar un composicionalismo, o un sistema de relaciones, exacto, preciso y justo.

Los *tracés régulateurs* se nos muestran, como dijimos anteriormente, como un sistema constructivo de ajuste proporcional que busca organizar las relaciones entre los elementos encauzando el sentimiento, minimizando el azar y la arbitrariedad. "El trazado es, así pues, la razón que encauza el sentimiento" Cfr. Rovira Llobera, Teresa. *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*. Dr. Piñón, Helio (dir. tes.). Tesis doctoral. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1986, págs. 23-26.

Rationnelle/ visuelle ⁸⁶.

Outil/ émotion ⁸⁷.

Objective/ subjective ⁸⁸.

Lois rationnelles/ lois métaphysiques ⁸⁹.

Grilles orthogonales/ paysage-forme libre: o entre structure orthoprismatique (Orthogonale-prisme) et terrain libre.

Géométrie orthogonale (figuration rigoureuse)/ nature tentaculaire (géométrie complexe) ⁹⁰.

Maîtrise du milieu naturel/ 'état de droit ou recherche non réglée: o entre el dominio del medio espacial y el estado de lucha o la indagación no resuelta ⁹¹.

Géométrie (élément artificielle)/ nature (élément naturel: o entre "Artificio" (o sobrenaturaleza organizada) e immediatez caótica ⁹².

⁸⁶ Cfr. Ozenfant & Jeanneret, *Op. cit.*, (1918), pág. 39 y ss..

⁸⁷ Derivada de Rationnelle/ visuelle, de la que deriva, asimismo la dicotomía entre Ingénieur/architecte. Como dijimos anteriormente, se producen numerosos cruces y vinculaciones recíprocas entre las diversas categorías.

⁸⁸ Presente en *Vers une architecture* (1923) va a reaparecer, también, en *Le Modulor I* (1950).

⁸⁹ Cfr. Ozenfant & Jeanneret, *Op. cit.*, (Las Leyes, 1918).

La teoría urbana de LC de los años 20's no es ya una teoría eficientista u objetivista al uso sino que se presenta como una auténtica théorie anthropologique: "l'artifice urbain est l'intermédiaire dans lequel se structure la dialectique entre nature et processus de civilisation (...)". Cfr. Hilpert, Thilo. "La Maison des Hommes: leçons possibles de l'anthropocentrisme de Le Corbusier". En: VV. AA., *Le Corbusier. La Nature*. (Rencontres de la Fondation Le Corbusier qui se sont déroulées les 14 et 15 juin 1991 à la Villa La Roche, Paris). Paris: Éditions de la Villette, 2005, pág. 25.

Estamos, pues, ante una "opération de réharmonisation de l'individu et la nature". Todavía en 1925, Le Corbusier dira: "Mon maître [L'Eplattenier] m'avait dit: seule la nature est inspiratrice, est vraie et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements". Cfr. Le Corbusier. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* Paris, 1925. En: VV. AA., *Ibidem.*, pág. 35.

La dicotomía se atemperará clamorosamente durante los años de reconsideración (1930-50) al reconocer y aprehender las leyes generales de la naturaleza. El planteamiento es, en todo caso, opuesto a aquellos funcionalistas orgánicos que persiguen un ideal de fusión e integración con la naturaleza. Behne, quizá el mejor historiador del período heroico moderno resume así esta idea: "Si la aspiración de los funcionalistas a deshumanizar la construcción y a excluir lo opinable les conduce al antropomorfismo, la insistencia consciente de los racionalistas en la voluntad humana les conduce a la objetividad y al realismo; no cabe duda de que el racionalista, que parte de la conciencia de comunidad humana, se encuentra en cierta tensión con la naturaleza. No sabe de inclinaciones a hacer que el edificio participe, mediante una especie de mimesis, de la existencia de los organismos vivos -el resultado de lo cual no puede ser más que un híbrido, ni organismo ni construcción- y lo que produce es la encarnación de su voluntad humana. Su edificio, en tanto que se opone al territorio donde domina la naturaleza, en tanto que le disputa el espacio y lo ordena según las necesidades humanas, entra en tensión con ella". Cfr. Behne, Adolf. *Der Moderne Zweckbau*. Munich: Drei Masken, 1926 (trad. cast. de Josep Giner i Olcina. *La construcción funcional moderna*. 1923. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Barcelona y Ediciones del Serbal. Col. Arquitectura-teoría. 1994, pág. 69).

⁹⁰ En los capítulos segundo y tercero de *Urbanisme* ("El orden", "El sentimiento desborda", 1924) hay una clara apología de lo ortogonal. Cfr. Le Corbusier. *Urbanisme*, 1924 (trad. cast. de Enrique Luís Revol. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2003, págs. 19- 30); véase también, Jeanneret, Ch. E., *Almanach d'Architecture Moderne* (1925). En todo caso, la defensa de una géométrie essentielle et rigoureuse como la filebiana está contenida, en gran medida, en los cuatro capítulos académicos de "Vers une architecture" (1923). Cfr. Banham, Reyner. *Op. cit.*, pág. 226.

⁹¹ Cfr. Le Corbusier. *Urbanisme* (Cap. III, "El sentimiento desborda"), 1924 (trad. cast. de Enrique Luís Revol. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2003, pág. 25 y ss).

⁹² Clave para comprender la ocupación del edificio maquinista en el entorno. Esta idea aparece desarrollada en la descripción de los paisajes del Prólogo americano de las Conferencias de Buenos Aires: "L'effet poétique par la juxtaposition de l'élément naturel avec l'élément artificiel, comportant la valorisation réciproque des deux entités en jeu, est suggestivement illustré à LC lui-même". Cfr. Casali, Valerio. "La nature comme paysage". En: VV.AA., *Le Corbusier. La Nature*. Paris: Éditions de la Villette, 2005, págs. 67-68.

Alude, por otra parte, en alguna ocasión a "las alegrías intensas de la geometría". Se percibe, al mismo tiempo, que la gran ciudad es una realidad amenazadora cuando no está animada por la geometría. Considera (*Urbanisme*, 1925) que la línea recta es "sana para el alma de las

Volumes orthoprismatiques/ formes courbes ⁹³

Nature essentielle/ phénoménique ⁹⁴

Figure humaine/ matière magmatique ou inorganique ⁹⁵

Orthogonale/ oblique ⁹⁶

Déterminations de l'époque moderne/ Déterminations historiques: o entre impératifs du zeitgeist moderne y los valores pérennes de l'esprit ⁹⁷

Contemporain/ classique ⁹⁸

Intelligible/ inintelligible ⁹⁹

Collectif / individuel ¹⁰⁰

ciudades" mientras la curva es "ruinosa, difícil y peligrosa". Uno de los fragmentos más célebres, transmitido y mencionado por muy diversas fuentes es aquél que señala que la "calle curva es el camino de los asnos" mientras la calle recta es el camino de los hombres".

⁹³ Véase la Maison La Roche o los juegos compositivos mostrados en la villa Savoye.

⁹⁴ Cfr. Ozenfant, A.; Jeanneret, Ch. E., "Nature et Creation". *L'Esprit Nouveau*, n° 19 (1923).

⁹⁵ Cfr. Ozenfant & Jeanneret, *Op. cit.*, (Las Leyes, 1918).

⁹⁶ Cfr. Ozenfant, A.; Jeanneret, Ch. E., "L'Angle droit". *L'Esprit Nouveau*, n° 18, 1923; publicado también en Le Corbusier, *L'urbanisme*. París: Editions Crés, 1924.

Cabe decir, por otro lado, que existe una gran similitud argumental entre la defensa que hace Blanc de la ortogonal (*Grammaire*, 1867) y la realizada por Le Corbusier en numerosos lugares de su obra: "Le corps de l'homme, debout sur le sol, est le prolongement d'un rayon du globe perpendiculaire à l'horizon. L'axe de son corps, parti du centre de la terre, va rejoindre les cieux. Cette ligne verticale, qui est l'axe, divise le corps de l'homme en deux parties parfaitement symétriques. Passant à égale distance des organes doubles et au milieu des organes simples, elle montre, dans la largeur, une admirable pondération. Deux yeux reçoivent l'impression de la lumière, deux oreilles perçoivent les sons, deux narines s'ouvrent aux odeurs, et si une membrane unique est affectée aux saveurs, elle est manifestement divisée en deux segments par une ligne médiane. (...) Ainsi le corps humain, offrant l'opposition dans la symétrie et la diversité dans l'équilibre, réalise ce principe de l'antique initiation: 'L'harmonie naît de l'analogie des contraires.' Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure de l'homme" [El cuerpo del hombre, de pie sobre el suelo, es la prolongación de un rayo del globo perpendicular a la línea horizonte. El eje de su cuerpo, salido del centro de la tierra, se dirige a los cielos. Esta línea vertical, que es el eje, divide el cuerpo humano en dos partes perfectamente simétricas. Pasando a distancia igual de los órganos dobles y en medio de órganos simples, muestra, en la anchura, una admirable ponderación. Dos ojos reciben la impresión de la luz, dos oídos perciben los sonidos, dos fosas nasales se abren a los olores, y si una sola membrana está destinada a los sabores, está manifestamente dividida en dos segmentos por una línea media. (...) Así el cuerpo humano, ofreciendo oposición en la simetría y diversidad en el equilibrio, realiza este principio de iniciación ancestral: 'La armonía nace de la analogía [como proporción o mediación] de los contrarios.' Todas las expresiones armónicas se unen en la figura del hombre]. Cfr. Blanc, Charles. *Op. cit.*, "Principes. De la figure humaine". París: Librairie Reunouard, 1876, págs. 27-28.

Debemos recordar, por otro lado, que la fórmula *gnostique et pythagoricien de la l'analogie des contraires* tuvo un uso frecuente en el período. Así, por ejemplo, en la *Lettre à Maurice Beaubourg* (1890) de G. P. Seurat o en la obra de Paul Signac titulada *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899).

Relación que parece invertirse en las últimas décadas al valorarse cada vez más positivamente lo oblucio y orgánico. Obsérvese, por otro lado, la gran semejanza que hay entre la parábola del ángulo recto contenida fragmentariamente en los capítulos segundo y tercero de *Urbanisme* (1924) y la descripción que sobre la horizontal, la vertical y las oblucias realiza Blanc en los "Principes" de su *Grammaire* (1867). Cfr. Blanc, Charles. *Ibidem.*, págs. 33-34.

⁹⁷ Tensión metodológica insalvable que detecta Colquhoun. Cfr. Ozenfant, A.; Jeanneret, Ch. E., *Après le Cubisme*, París: Éditions des Commentaires, 1918).

⁹⁸ Le Corbusier busca señalar la identidad ontológica o esencial que existe, en su opinión, entre lo clásico o lo arcaico y el universo maquinal moderno; más que la contradicción d'esprit o la imagen de contraste que parecen compartir ambas instancias. Una idea similar está presente en Banham, Reyner. *Op.cit.*, pág. 224.

En su opinión, ambas instancias (la ideología ingenieril que produce las herramientas, instrumentos de trabajo, objetos y utensilios contemporáneos y aquella *moralité d'orique* del pasado que elimina lo supérfluo) se funden en una idéntica *manière de penser*. Habría, por tanto, una clara *probité esthétique dans ces deux manières de penser*. Cfr. Le Corbusier. *Vers une architecture* (1923); véase también, Banham, Reyner. *Op. cit.*, pág. 228.

⁹⁹ Dicotomía gnoseológica, en muchas ocasiones ligada al conocimiento del medio, clave en el pensamiento corbuseriano.

Expression universelle (ou générale)/ expression individuelle ¹⁰¹

Structure/ forme ¹⁰²

Simple (simplicité filebiana)/ complexe cubiste ¹⁰³

Austère/ ornementale (o pure/ bizarre) ¹⁰⁴

Unité/ fragment ¹⁰⁵

Intérieur/ extérieur ¹⁰⁶

Plan (vue en)/ élévation (vue en) ¹⁰⁷

Plein/ vide (opacité/ transparence) ¹⁰⁸

Spatiale/ temporaire ¹⁰⁹

Permanent / mutable ¹¹⁰

Simultanéité/ successivité ¹¹¹

¹⁰⁰ La vinculación y subordinación de lo individual al fenómeno colectivo está claramente presente en el capítulo cuarto ("Pérennité") de *Urbanisme* (1924). Cfr. Le Corbusier. *Urbanisme*, cap. IV "Pérennité", 1924 (trad. cast. de Enrique Luís Revol. La ciudad del futuro. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2003, pág. 37).

¹⁰¹ Cfr. Ozenfant & Le Corbusier. *Le Cubisme*. Deuxième Epoque. *L'Esprit Nouveau*, n° 24, jun. 1924.

¹⁰² Cfr. Colquhoun, A., La significación de Le Corbusier. *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 9, 1987, pág. 73.

¹⁰³ Cfr. Ozenfant & Jeanneret. *Après le cubisme*, 1918 (trad. al portugués de Célia Euvaldo. *Depois do cubismo*. Ozenfant & Jeanneret. São Paulo: Cosacnaify, 2005). Esta idea aparece explícitamente desarrollada en las líneas siguientes: "La geometría es la base del Purismo. Éste utiliza formas geométricas simples, que producen sensaciones definidas, universales y fácilmente transmisibles; en aquellas reside la belleza". Cfr. Rovira Llobera, Teresa. *Op. cit.*, pág. 27.

¹⁰⁴ Véase al respecto Ozenfant & Jeanneret. "O purisme". *Après le cubisme*, 1918 (trad. al portugués de Célia Euvaldo. *Depois do cubismo*. Ozenfant & Jeanneret. São Paulo: Cosacnaify, 2005); véase también, Ozenfant & LC, "Le Cubisme". *L'Esprit Nouveau*, n° 23, may., 1924.

¹⁰⁵ Hay un sentido de totalidad "orgánica", quizá platonizante, que Le Corbusier traslada a las "creaciones de la técnica maquinista": "(...) pero hay arquitectura desde el mismo momento en que actúa una voluntad humana que persigue un objetivo creativo, es decir ordenando, componiendo los elementos de su problema para hacer de él un organismo". Cfr. Le Corbusier. *Défense de l'architecture*, 1929 (trad. Cast. De. Juan-Ramón Capella. *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983, pág. 80).

¹⁰⁶ Presente en innumerables lugares como un problema, o desafío, a resolver.

¹⁰⁷ La *peinture basculé* (o "en abatimiento") puriste muestra, como ya vimos, que hay una implicación o interdependencia muy profunda entre ambas. Cfr. Banham, Reyner. *Op. cit.*, págs. 226-227.

¹⁰⁸ En la pintura purista "el carácter espacial de las relaciones [entre elementos] se expresa a través del juego de transparencias y opacidades". La arquitectura purista redundante, continuamente, sobre esta idea polar. Poissy es paradigmática en este sentido. Cfr. Rovira Llobera, Teresa. *Op. cit.*, pág. 27.

¹⁰⁹ Recordemos aquí que para Le Corbusier la actividad arquitectónica es temporal (frente a la doctrina de Lessing que establecía a la arquitectura como un arte espacial).

¹¹⁰ Donde lo mutable se refiere a las contingencias groseras y fugaces. Por ejemplo, en Ozenfant & Jeanneret, *Après le cubisme* (Las Leyes) 1918 (trad. al portugués de Célia Euvaldo. *Depois do cubismo*. Ozenfant & Jeanneret. São Paulo: Cosacnaify, 2005).

¹¹¹ Presente en la intercambiabilidad de los espacios (interior-exterior) la primera, y en la idea de experiencia secuencial de las promenades arquitecturales, la segunda.

Léger/ lourd ¹¹²

¹¹² O entre suspensión terrena y aspiración cósmica. Estamos ante una dicotomía crucial para entender el constructivismo ruso.

TABLA DE OPUESTOS POST-PURISTA ¹¹³.

Organisation/ création ¹¹⁴

Objet type/ objet singulier (clou) ¹¹⁵

Esprit géométrique/ organique: o entre volumes orthoprismatiques / volumes courbes) ¹¹⁶

Esprit objectif / esprit subjectif ¹¹⁷

Conception ou idée créationnel ratio-poétique / conception constructif pur-objectiviste ¹¹⁸

Art architectural "allantica" / art architectural "allagermanica" ¹¹⁹

Ancien / moderne ¹²⁰

Ensoleillé/ nuageux ¹²¹

Figuration ou ordre masculino/ féminin ¹²²

Architecture mâle/ architecture femelle) ¹²³

¹¹³ Recordemos aquí que a comienzos de los años cuarenta el contraste entre edificio y entorno, como recurso, parecía agotado. Cfr. Balslev Jorgensen, Lisbet. Arne Jacobsen 1902-1971. *2G. Revista internacional de arquitectura*. Madrid, 1997, pág. 10.

¹¹⁴ Frente al dictum meyeriano (donde el "construir" es reducido a un "organizar" ligado únicamente a los medios productivos) Le Corbusier afirma una organización de relaciones compositivas puramente creacional.

Mientras en el ámbito Sachlich organización y creación son opuestos irreconciliables, en la cosmovisión postpurista corbuseriana se muestran como sublimables en una feliz síntesis. Cfr. Le Corbusier. *Défense de l'architecture*, 1929 (trad. cast. de Juan-Ramón Capella. *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983).

¹¹⁵ U oposición entre las formas estereotipadas características del período maquinista y los elementos singulares (*objets singuliers*) propios de los 50's.

¹¹⁶ El número de referencias construidas sería inagotable. Véase, por ejemplo, la oposición al volumen ortoprismático de la Cámara Alta del Parlamento de Chandigarh (1951-54), la sala de conferencias del Millowners' Building de Ahmedabad (1954-56) o las soluciones mostradas en el Carpenter Center for Visual Arts, Harvard University (1963). Hay además, como es sabido, una evolución clara que nos lleva de un vocabulario de las curvilíneas simples a un imaginario infinito de formas de doble curvatura y sinusoidales complejas.

¹¹⁷ Cfr. Le Corbusier. *Op. cit.*, (1948) (3ª parte, cap. 7, "Comprobaciones materiales" [1953].

¹¹⁸ Donde la primera se opone a la *Architekturanschauung sachlich*. Tema ya presente en Ozenfant & Jeanneret ("Después del cubismo". En: *Après le cubisme*, 1918) que reaparece en Le Corbusier *La maison des hommes* (1942). Cfr. Le Corbusier. *La maison des hommes*, 1942 (trad. cast. de Roser Berdagüé. *La casa del hombre* (Cap. VII "El ordenador"). Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1945,

¹¹⁹ Le Corbusier postula, tras la querelle con Teige, una oposición entre dos maneras de ver la arquitectura claramente incompatibles: la erótica y mediterránea (identificada con una suerte de *idéalisme esthétique*) y la *matérialisme-positiviste* de corte centroeuropeo. Véase esta idea, por ejemplo, en la "Coda" al *Modulor I* (1950).

¹²⁰ Ocasionalmente lo antiguo o clásico no se subsume, como estructura profunda en lo moderno. Es el caso de la oposición entre elementos objetuales que "ocupan" la espacialidad moderna. Encontramos ejemplos de este tipo de desarrollo tanto en momentos tempranos (p.e. el mobiliario Thonet del Pabellón de l'Esprit Nouveau) como en períodos de su obra más tardíos (p.e. en los años de reconsideración); un ejemplo significativo es la chimenea Louis XIV del sobreático Beistégui.

¹²¹ Así, por ejemplo, en *Vers une architecture* ("La ilusión de los planes") o en la tercera parte de la "Coda" al *Modulor I* (1950)

¹²² Perteneciente al orden pictórico e intercambiable, como vimos, con la arquitectura.

¹²³ Así, por ejemplo, en la tercera parte de la "Coda" al *Modulor I* (1950).

Diversité/ unité ¹²⁴

Intensité matérielle/ dénégalion texturel ¹²⁵

¹²⁴ Dicotomía de ascendente laugeriana. (p.e. en Le Corbusier. *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, 1943 (trad. cast. de Nina de Kalada. *Le Corbusier. Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, 2006).

¹²⁵ Acentuada, como vimos, desde las villas de los años 30's.

3.4

Une épée, un nuage et une étoile ¹²⁶.

“¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, a la que todo lo alegra, la Luz –con sus colores, sus rayos y sus ondas; su dulce omnipresencia–, cuando ella es el alba que despunta?”

Como el más profundo aliento de la vida la respira el mundo gigantesco de los astros, que flotan, en danza sin reposo, por sus mares azules, la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la Tierra, y el salvaje y y ardiente animal multiforme, pero, más que todos ellos, la respira el egregio Extranjero, de ojos pensativos y andar flotante, de labios dulcemente cerrados y llenos de música.

Lo mismo que un rey de la Naturaleza terrestre, la Luz concita todas las fuerzas a cambios innúmeros, ata y desata vínculos sin fin, envuelve todo ser de la Tierra con su imagen celeste. Su sola presencia abre la maravilla de los imperios del mundo.”.

Georg Philipp Friedrich VON HARDENBERG (NOVALIS) ¹²⁷

*“La Nature est un temple où de vivant piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent des regards familiers”.*

Charles Pierre BAUDELAIRE ¹²⁸

“Les méprises, les apparences, les jeux de la dioptrique de l’esprit, approfondissent et animent la misérable masse du monde... L’idée fait entrer dans ce qui est, le levain de ce qui n’est pas... Mais enfin la vérité quelquefois se déclare, et détonne dans l’harmonieux système des fantasmagories et des erreurs...”

Paul VALÉRY ¹²⁹

“Parler de l’Energie pure, de l’Energie du Monde se révèle comme dépourvu de tout sens précis. Modestement nous devons nous en tenir à examiner le jeu des forces. Là se borne l’étendue de notre connaissance (...). L’univers sensible, les choses et nous-mêmes représentons le résultant d’un nombre incommensurable de forces différenciées, équilibrées, sans cesse détruites, sans interruption recrées”.

Pierre MABILLE ¹³⁰

El *Poème de l’angle droit* (1927-1955) culmina, nadie lo ignora, el paciente esfuerzo intelectual, eminentemente paidético, iniciado por el joven Charles-Édouard Jeanneret en los albores del siglo veinte.

¹²⁶ Aludimos al tricípito iconográfico que encabeza el iconostasio del ángulo recto.

¹²⁷ “Quel mortel, quel être doué de la faculté de sentir, ne préfère pas au jour fatigant la douce lumière de la nuit avec ses couleurs, ses rayons, ses vagues flottantes qui se répandent partout. Oh! comme alors l’ame, avec ce qu’elle a de plus intime, respire cette lumière du monde gigantesque des astres! La pierre aussi la respire, la pierre qui étincelle, et puis la plante qui ouvre ses pores, et puis l’animal sauvage; mais avant tout l’étranger avec ses regards ardents, sa démarche incertaine et ses lèvres tremblantes! Car c’est elle qui, semblable à un roi de la nature terrestre, opère d’innombrables métamorphoses, noue et dénoue mainte alliance, et entoure de son image céleste les choses d’ici-bas, et c’est sa présence qui nous révèle les merveilles de l’empire du monde.” Novalis. Hymnes ‘a la nuit (I).

¹²⁸ [La naturaleza es un templo donde pilares vivientes/ a veces dejan salir confusas palabras;/ allí se adentra el hombre entre bosques de símbolos/ que lo observan con miradas familiares”. Cfr. Baudelaire, Ch.-P., *Correspondances. Les fleurs du mal*. Documento presente en la biblioteca personal del arquitecto con la referencia FLC J 42 (véase al respecto el Archivo de la biblioteca personal de la Fondation Le Corbusier).

¹²⁹ [Los engaños, las apariencias, los juegos de la dióptrica del espíritu, profundizan y animan la lamentable masa del mundo... En lo que es hace entrar la idea la levadura de lo que no es... Mas, con todo, la verdad se declara a las veces, detonante en el sistema armonioso de las fantasmagorías y los errores...]. Cfr. Valéry, Paul. *L’âme et la danse. Eupalinos ou l’architecte, Paradoxe sur l’architecte*. París: Éditions du Sagittaire, 1931, pág. 49.

¹³⁰ [Hablar de la energía pura, de la energía del mundo, carece en absoluto de todo sentido preciso. Modestamente debemos atenernos a examinar el juego de fuerzas. Al hacerlo vemos que existe un margen limitado a nuestro conocimiento. (...) El universo sensible, las cosas y nosotros mismos representamos el resultado de un sinnúmero de fuerzas diferenciadas, equilibradas, incesantemente destruidas y recreadas]. Cfr. Mabile, Pierre. *La Construction de l’homme*. París: Jean Flory, 1936, pág. 200; documento presente en la biblioteca personal del arquitecto con la referencia FLC J 398 (véase al respecto el Archivo de la biblioteca personal de la Fondation Le Corbusier).

Tal vez nunca antes, y quizá nunca después, el indiscutible *désir déchiffreur* de Le Corbusier se había mostrado de forma tan sutil, coherente y reconocible. Es importante, pues, examinar sus rasgos más característicos. En este caso no hay duda de que la estructura sustentadora de la obra es el resultado de la metódica traslación de una elaboración intelectual previa. El esquema es especialmente evidente en la imagen iconostásica del preámbulo del libro [Figs. 164(a),(b),(c)]. Si observamos el diagrama con atención, constataremos cómo la iniciativa corbuseriana postula una impronta compositiva de tipo anagógico o ascensional. La imagen consta esencialmente de una secuencia continua de siete secciones argumentales (*milieu, sprit, chair, fusion, caractères, offre y outil*) cuyo rasgo principal parece ser el tema inagotable del conocimiento de la naturaleza [Fig. 165 (a) (b)].

164 (a). Superposición de planchas al iconostasio s/ planche 155 ('Iconostase'). JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

164 (b). Planché 8 Le Poème de l'angle droit © FLC/ ADAGP JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

164 (c). Portada 'Le Poème de l'angle droit' © FLC/ ADAGP JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

165 (a). 'Iconostase' (Planché 155); interpretación iconográfica JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

165 (b). 'Iconostase': interpretación iconográfica según MOUCHET, Eric y CALATRAVA, Juan.

166. Sec. A 'Milieu' (Pl. 1-5) JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier).

Contemplemos bajo esta perspectiva toda la secuencia articulada de estrofas. Empecemos por *Milieu*, la sección de cinco partes desencadenante del poema [Fig. 166]. Varios temas cruciales están allí representados: el sentimiento de fusión con la naturaleza (*Des hommes peuvent tenir/ un tel propos/ les bêtes aussi/ et les plantes peut-être./ Et sur cette terre seulement/ qui est nôtre*); la afirmación de la rotunda superioridad (*hyperojé*) natural (*Il est le visiteur - un seigneur -/ Il entre chez nous*); la idea de que el orden del mundo se entiende en función de su continua *vicissitudine* (*Le continu/ lui appartient tandis qu'il/ nous impose l'alternatif -/ la nuit le jour- les deux temps/ qui règlent notre destinée*);¹³¹ la aparición de imágenes anagógicas como el ángulo ortogonal o el "nivel", expresión simbólica de la homeostasis hídrica y ambiental ("point de référence au sein de la fluctuation et de la mobilité");¹³² la idea filosófica de un *isomorphisme structurelle nécessaire entre les lois de la pensée et de la nature* (aquí como *loi du méandre*);¹³³ el recurso a la idea de un *savoir géo-gnoséologique révélé accessible uniquement aux initiés*,¹³⁴ y, finalmente la *référence analogique à un mariage simultanée des opposés (matérialisé à l'image de mains*

¹³¹ Aunque esta idea surja en A1, reaparecerá con fuerza en otras secciones del poema. El más destacado es A2, donde se tratan, *in extenso*, los ciclos hidrológicos de evaporación y lluvia: "Le niveau s'est établi où/ s'arrête la descente des eaux/ à la mer/ la mer fille de gouttelettes/ et mère de vapeurs. Et/ l'horizontale limite la/ contenance liquide/ Rais solaires brume triturée/ condensation nuées nuages/ poids variables l'un s'élève et/ l'autre s'enfonce glissant/ l'un sur l'autre frottés l'un/ contre l'autre poussés/ verticalement horizontalement." Es a J. Calatrava ("Le Poème de l'angle droit: Un poema habitable, una casa poética"), a quien debemos la más fructífera, relevante y orientadora interpretación iconográfica sobre el Poema. El análisis interpretativo que sigue se basa, en parte, en la fuente mencionada. Véase al respecto Calatrava, Juan. *La Corbusier y Le Poème de l'angle droit: Un poema habitable, una casa poética*, en VV. AA. *Le Corbusier y la síntesis de las artes: el poema del ángulo recto* [catálogo de exposición]. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. pág. 9 y ss.

¹³² Anagógicas, en el sentido de Grabar, por cuanto son imágenes que nos remontan hacia realidades superiores. Cfr. Grabar, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris: Flammarion, 1979.

En cuanto al uso terminológico de "nivel" hemos de apuntar que puede servir como punto de "referencia en el seno de lo fluctuante y lo movetizo" (véase al respecto el final de *Mise au point*). Con la *ligne droite infléchissable* estamos ante uno de los símbolos más cruciales del imaginario arcano corbuseriano (*caché imaginaire corbuséenne*).

¹³³ Identidad esencial de todas las *lois physiques et intellectuelles*.

En cuanto a la *Loi du méandre* acaso no sea inútil recordar que aparece enunciada por primera vez en las conferencias americanas de 1929.

¹³⁴ La idea de un saber ascendente y graduado encuentra su origen en *Les Grand Initiés* (Paris: Perrin, 1908) texto de Schuré muy estudiado por el arquitecto. Sobre la influencia del magisterio de Schuré en el arquitecto véase Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, pág. 123.

entrelacées ou conjuguées) transversal a la confusa variedad de fenómenos y al procedimiento poético.

La primera y segunda parte de *Sprit* refiere la lógica de la conmensuración matemática a las relaciones con el mundo compartido y circundante (“... Voilà la proportion! la proportion qui met de l'ordre dans nos rapports avec l'alentour”)¹³⁵ [Fig. 167]. Las últimas estrofas de B. 3 muestran hasta que punto el ideal de una teoría matemático-técnica del arte arquitectónico llegó a concretarse, de manera más o menos explícita, en la propia metodología proyectual del artista.

167. Sec. A ‘*Sprit*’
(Pl. 6-8)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard
(*Le Corbusier*).

168. Sec. C ‘*Chair*’
(Pl. 9-13)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard
(*Le Corbusier*).

“(…) Entière en soi/ faisant son affaire de tout sol/ ouverte aux quatre horizons/ elle prête sa toiture/ à la fréquentation des nuages/ ou de l'azur ou des étoiles”.

[(...) Entera en sí/ arreglándose en cualquier suelo/ abierta a los cuatro horizontes/ presta su techumbre a la visita de las nubes/ o del azul o de las estrellas]¹³⁶.

Vemos, efectivamente, como en esta pequeña secuencia de versos se revela lo más peculiar y esencial del pensamiento arquitectónico corbuseriano: la falta de dependencia del edificio con la forma urbis y el ambiente natural circundante; la fachada libre e independiente de la estructura, la permeabilidad visual entre el interior y el exterior del edificio o, *la terrasse habitable ouvert sur le ciel*¹³⁷. Cierra la sección el que, sin lugar a dudas, es el motivo mollar del poema: el tangible *topos rythmologique – alternant et syncopé– des oppositions dans la nature*¹³⁸.

De los *objets trouvés organiques (objets-à-réaction-émouvante)* y de la crucial conexión con la naturaleza femenina se habla detalladamente en *Chair*, la siguiente sección del poema¹³⁹ [Fig. 168].

¹³⁵ Se refiere, de forma clara, a las viejas nociones griegas de *symmetria* y *taxis*.

Las estrofas de la sección B2 incluyen dos importantes referencias veladas: una al *philosophe* Albert Einstein (“Rendra le mal difficile le bien facile...”) y otra al saber oracular arcaico.

A nuestro modo de ver la celebrada imagen del *sacré trépied oraculaire* se convierte en la causa espiritual que permite la transferencia al mundo de la razón matemática. La referencia al trípode bien podría proceder de la telemática de Fenelon (FLC J 213) o de la Odisea homérica (FLC J 92). Ambos documentos, el de Fenelon y el de Homero, presentes en la biblioteca personal del arquitecto; véase al respecto el archivo de la biblioteca personal de la Fondation Le Corbusier. Cfr. Calatrava, J., *Op. cit.*, pág. 9 y ss.

¹³⁶ “(...) Entera en sí/ arreglándose en cualquier suelo/ abierta a los cuatro horizontes/ presta su techumbre a la visita de las nubes/ o del azul/ o de las estrellas”.

¹³⁷ Forman parte, como es sabido, de la vieja serie de cinco (otrotra seis) puntos de la nueva arquitectura. Le Corbusier poetiza, de forma clara y sencilla, algunos principios constructivos reiterados en las llamadas *Quatre compositions ou typologies* de 1929.

¹³⁸ “Comme sont unis par l'exactitude/ les nègres de Harlem/ ne se touchant pas mais/ à des distances en chaque/ seconde différentes./ De même/ dansent la Terre et le Soleil/ la danse des quatre saisons/ danse de l'année/ la danse des jours de/ vingt-quatre heures/ le sommet et le gouffre des/ solstices/ la plaine des équinoxes” [Tal y como la exactitud une/ a los negros de Harlem/ sin tocarse pero/ a distancias a cada/ segundo diferentes/ Igual/ danzan la Tierra y el Sol/ la danza de las cuatro estaciones/ la danza del año/ la danza de los días de/ veinticuatro horas/ la cumbre y el abismo de los/ solsticios/ la llanura de los equinoccios” (trad. cast. de Fondation Le Corbusier)] Acompaña a este argumento crucial, la crítica vignolesca al academicismo. Véase al respecto Le Corbusier. *Le Corbusier Talks with Students*. New York: Princeton Architectural Press, 1999, págs. 59-60.

¹³⁹ Varios temas y subtemas acompañan estas ideas: el *mariage de contours* (es decir, la idea de interpenetración y fusión formal entre objetos *paronímicos*), la idea de un saber oculto, ininteligible para los no iniciados –tomada, quizá, de E. Schuré– o, de nuevo, la mención a la belleza objetiva que proporciona la *symmetria*.

“Les hommes se racontent/ la femme dans leurs poèmes/ et leurs musiques/ Ils portent au flanc une/ éternelle déchirure de haut/ en bas. Ils ne sont que/ moitié, n'alimentent la/ vie que d'une moitié/ Et la seconde part vient/ à eux et se soude/ Et bien ou mal leur en prend/ à tous deux/ qui se sont rencontrés!”

[Los hombres hablan/ de la mujer en sus poemas/ y sus músicas/ Llevan en el flanco un eterno desgarrón de arriba/ a abajo. No son más que/ la mitad, no alimentan la vida más que en una mitad/ y la segunda parte viene/ a ellos y se suelda/ ¡Y bien o mal recibirán/ los dos/ que se encuentran] ¹⁴⁰.

169. Sec. D 'Fusion'
(Pl. 14)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard (Le
Corbusier).

170. Sec. E 'Caractère'
(Pl. 15-17)
JEANNERET-GRIS,
Charles Édouard
(Le Corbusier).

Estos versos de transición preludian la imagen, hermosa pero extraña, de *l'indifférenciation alchimique des contraires*: “Laissez fusionner les métaux, tolérez des alchimies (...)” ¹⁴¹ [Fig. 169]. Le Corbusier muestra la cooperación pacífica de dos conciencias enantiológicas: la que afirma su carácter contradictorio y la que aspira a abolir su enfrentamiento. Las propias imágenes van a suscribir, de muy diferentes modos, la importancia crucial de esta idea. Valga como ejemplo la propia portada del poema; en ella elementos figurativos, masas de color y tipografía se interpenetran, de forma calculada, para evocar la idea de simultaneidad de contrarios¹⁴².

El recurso a una tentativa de *coniunctio* poética de los opuestos, inaccesible a la lógica del pensamiento polar, nos sitúa en un lugar avanzado, y también decisivo, de la enantiodicea ¹⁴³.

En *Caractère*, el mundo mental del artista ha madurado al amparo de la *doctrine des affinités, sympathies et correspondances* [Fig. 170].

“Je suis un constructeur/ de maisons et de palais/ je vis au milieu des hommes/ en plein dans leur écheveau/ embrouillé/ Faire une architecture c'est/ faire une créature. (...) Devenir l'ordre/ Les cathédrales modernes/ se construiront sur cet/ alignement des poissons/ des chevaux des amazones/ la constance la droiture la/ patience l'attente le désir/ et la vigilance.”

[Yo soy un constructor/ de casas y palacios/ vivo entre los hombres/ enredado/ de pleno en su madeja/ Hacer una arquitectura es/ hacer una criatura. (...) Convertirse en orden/ Las catedrales modernas/ se construirán sobre/ este alineamiento de peces/ de caballos de amazonas/ la constancia la rectitud la/ paciencia la espera el deseo/ y la vigilancia]¹⁴⁴



¹⁴⁰ *Chair*, C. 4 (trad. cast. de Fondation Le Corbusier).

¹⁴¹ Lo veremos en seguida. Esto obviamente es así, porque nos movemos en un mundo poético. “Dejad fusionar los metales, tolerad las alquimias”. *Fusion*, D. 3 (trad. cast. de Fondation Le Corbusier). Estamos, de nuevo, ante el viejo mitema de la coincidentia oppositorum.

¹⁴² *Fusion*, como se puede comprobar, ocupa el centro geométrico del iconostasio. Si observamos la litografía aquí asignada observaremos que lo que se propone es una suerte de androgino cósmico-espiritual del que surge una larga cadena de oposiciones: l'homme/ Le Corbusier, masculino/ femenino, sol/ luna, oro/ plata o permanente/ volátil. Le Corbusier muestra la cooperación pacífica de dos conciencias enantiológicas: la que afirma su carácter contradictorio y la que aspira a abolir su enfrentamiento.

¹⁴³ Así se puede ver en la figura 164 (c).

¹⁴⁴ El proceso mental que comenzó con la experiencia sensorial del mundo ha conducido a Le Corbusier primero a la dualidad y, después, a una idea de conjunción místico-poética que supera la lógica formal de lo polar.

¹⁴⁵ *Caractère*, E. 4 (trad. cast. de Fondation Le Corbusier).

Vemos, pues, como todo se centra en la idea de *relación (rapport)* del hombre con la “catedral moderna”, de ésta con la madeja ontológica que trama la naturaleza y del hombre con la “complejidad” de conmensurabilidades y enantíosis que andamia la totalidad del mundo. *Le cathédral moderne est, ainsi donc, une réplique méso-cosmique et intermédiaire entre “la construction de l’homme” et l’ordre admirable qui règne dans toutes les parties de notre univers* ¹⁴⁵.

Tras el *clou symbolique de la main ouverte* (Ofrre, F. 3) se alcanza la estrofa final [Fig. 171]:

*“On a/ avec un charbon/ tracé l’angle droit/ le signe.
Il est la réponse et le guide/ le fait/ une réponse/ un choix.
Il est simple et nu/ mais saisissable.
Les savants discuteront/ de la relativité de sa rigueur.
Mais la conscience/ en a fait un signe.
Il est la réponse et le guide/ le fait/ ma réponse/ mon choix.”*

[Con un carbón/ se ha trazado/ el ángulo recto/ el signo.
Es la respuesta y la guía/ el hecho/ una respuesta/ una elección.
Es simple y desnudo/ pero comprensible.
Los sabios discutirán/ de la relatividad de su rigor.
Pero la consciencia/ ha hecho de él un signo.
Es respuesta y guía/ el hecho/ mi respuesta/ mi elección] ¹⁴⁶.

Así acaba el poema. La idea, perfectamente delimitada, no ofrece dudas: Le Corbusier toma partido apasionadamente en favor de un *jeu d’oppositions inséparables* que remeda, e intelegibiliza, la trama agonística que resuena interiormente en la naturaleza. Éste es el nucleo configurador de todo el imaginario corbuseriano. Así este fragmento tomado de la misma época: “La naturaleza, nuestro asilo, no es más que el incesante campo de batalla de los elementos en disputa” ¹⁴⁷. Lo que el poeta intenta expresar es evidente; que hay una discordia universal que se manifiesta, se reconoce y se imita en la dinámica oposicional constante del logos común humano. Se sigue de ahí la identidad –puramente representativa– de sus esencialidades

Es justamente esta asunción de la teoría simpatética micro-macrocósmica en el seno de una lógica de proyecto moderna lo que coloca al artista dentro del contexto de la arquitectura no propiamente racionalista. Esta filiación estética, compartida por Klee o Aalto, se verá refrendada, tras el fin de la guerra, en la producción norteamericana breueriana.

¹⁴⁵ Se encuentra aquí, quizá, la influencia ideológica de Pierre Mabilie. Así se expresaba Mabilie en un texto muy estudiado por el arquitecto: “Il était à mon sens indispensable de les décrire à propos de la construction de l’Homme et de montrer quels ils établissent entre un être donné et l’ensemble de l’univers. Ils permettent de réaliser une compréhension synthétique du monde et de faire rentrer l’homme dans ce savoir. Il y a là un langage commun utilisable pour les êtres et les choses qui amène à pouvoir exprimer le Tout” [Un aspecto esencial para mí era poder describir la construcción humana y mostrar las correspondencias posibles entre un ser preciso y la trama subyacente del universo. Ésta, permite alcanzar una comprensión sintética del mundo y traer de vuelta al hombre al conocimiento. Hay un lenguaje común, utilizable para las personas y las cosas, que lleva a que podamos expresar el Todo].

En otro fragmento del texto podemos leer lo siguiente: “(...) Je répéterai une fois de plus que tous les systèmes matériels de l’univers sont semblables, que les mêmes lois, les mêmes principes de construction y président.” “(...) Repetiré aquí una vez más que todos los sistemas materiales del universo son similares, tienen las mismas leyes y los presiden los mismos principios de construcción.” Cfr. Mabilie, Pierre. *Op. cit.*, págs. 229, 231.

¹⁴⁶ *Outil*, G. 3 (trad. cast. de Fondation Le Corbusier).

¹⁴⁷ Cfr. Le Corbusier. *Entretien avec les étudiants des écoles d’architecture*, 1943 (trad. cast. de Nina de Kalada. Le Corbusier. *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, 2006).

165 (b). Planche 155
(*Iconostase*)
JEANNERET-GRIS,
Charles Edouard (Le
Corbusier).

Volvamos, para poner fin a nuestra búsqueda, a la imagen sinóptica del iconostasio. Es importante destacar la estructura *en tricépité* que, de forma sumaria, encabeza la primera versión del grabado (planche 8)¹⁴⁹ [Fig. 165]. El grupo de imágenes está integrado por tres figuras imaginarias identificadas como una espada, una nube y lo que parece ser un astro desconocido o una estrella. Nos damos perfecta cuenta de que se trata de una estructura de comprensión (o *rébus*) que resume, en lo esencial, la clave de un saber profundo y arcano que acostumbra a permanecer oculto o velado. Éste es el estatus representacional de las tres cripto-imágenes encubridoras¹⁵⁰. Estamos, pues, al inicio de lo que, con mayor o menor evidencia, parece ser un proyecto iconográfico sistemático. Podemos avanzar en esta hipótesis de lectura e interrogarnos acerca del papel que cumple la imagen-tricépité con arreglo al poema. De nuevo, no nos engañemos, nos hallamos en el terreno de lo conjetural o especulativo. Observemos de qué manera este esquema triádico llega a convertirse en una suerte de visión que resume germinalmente la totalidad del pensamiento corbuseriano.

Tratemos, pues, de interpretar, esta tríada de referencias arquetípicas. El primer motivo, la espada occidental, concierne tanto a la "*lutte déchiffreur*" inherente a la esencia gnoseológica de la experiencia artística como al *principe même d' confrontation constructif entre éléments antitetiques*¹⁵¹. La

¹⁴⁸ Y es de esta manera como el fondo primordial que late tras el universo coincide estrechamente con el mundo de distinciones esquemáticas del propio pensamiento. Sobre el fragmento seleccionado véase Le Corbusier. *Ibidem.*, (2006), pág. 24. Estamos con una idea que se podría relacionar con la idea jonia de la naturaleza como litigio; también podríamos vincularla con la mimesis del proceder natural democrítea.

¹⁴⁹ Concretamente a la de la página 8, la más canónica de las tres imágenes del iconostasio que incluye el libro.

¹⁵⁰ Esta interpretación permite entender la coherencia del tricépité simbólico en relación con la totalidad del poema.

¹⁵¹ Como él mismo reconoce (p.e. en *Mise au Point*) hay un acercamiento a los principios esenciales del pensamiento hindú y a la idea de fraternidad de relaciones entre cosmos y seres vivientes. Para el pensamiento del Bodhisattva la espada (Visnú) es el símbolo del conocimiento puro y la destrucción de la ignorancia.

A Calatrava debemos la interpretación, ligada a lo anterior, de la espada como símbolo del acto creativo y, por eso mismo, de la *recherche patiente*. Cfr. VV. AA., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

Frankel nos introduce en esta idea de una "lucha constructiva, fundadora de orden" ("Der Konstruktive, ordnungen begründende kampf") que refiere tanto al mito (Hesíodo) como a la primera filosofía presocrática (Heráclito); positiva o constructiva porque, en todo caso, reduce la "confusa variedad de fenómenos a pocos principios, que así pueden ser dominados mentalmente". Cfr. Fränkel, Hermann. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* ("III. Hesiod: b. 'Theogonie'"). München: Verlag C. H. Beck. 2006, pág. 114, n. 19; véase también sobre el tema Fränkel, Hermann. *Op. cit.*, 1962 (ed. cast.: pág. 113).

Recordemos, además, como la lucha constante entre el bien (el espíritu) y el mal (el cuerpo, el mundo y la materia) era característica de la herejía dualista albigense. El propio Le Corbusier, "se sentía especialmente orgulloso del papel que su familia había desempeñado en la lucha contra los prusianos, y de la acción que su abuelo había llevado a cabo en la Revolución de 1848, asaltando el castillo de Neuchâtel prácticamente solo 'sin derramar una gota de sangre'. Había también una leyenda familiar que vinculaba a sus antepasados con la herejía mística de los cátaros del Languedoc. Le Corbusier creció muy ligado a esta supuesta conexión y en sus años posteriores leyó todo lo que pudo acerca de esta secta. La importancia de todo esto reside en el linaje que Le Corbusier decidió construir para sí mismo a partir de los fragmentos y reminiscencias disponibles, pues ello nos da una idea de cómo se veía así mismo. Tal vez se identificaba con una minoría perseguida que se aferraba tenazmente a sus ideales de revelación espiritual para hacer frente a las embestidas de la religión oficial; sin duda era capital para él sentir que tenía raíces en el mundo mediterráneo". Cfr. Curtis William, J. R., *Le Corbusier Ideas and Forms*. Oxford: Phaidon, 1986 (trad. cast. de Jorge Sainz. *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid: Hermann Blume, 1987, pág. 16).

Otra idea de lucha, está aquí presente: la idea de una "lucha descifradora" sobre lo natural. En *Almanach d'Architecture Moderne* (el libro que acompaña como catálogo al pabellón de L'Esprit Nouveau) Le Corbusier insiste en los mismos términos. La naturaleza es calificada de "antagonista" subrayando la afirmación con un dibujo que representa el combate entre la retícula ortogonal y la naturaleza tentacular y envolvente: "¿Qué veis desarrollarse bajo vuestros ojos, sino una inmensa puesta en orden? Lucha contra la naturaleza para dominarla, para

propia lógica co-oposicional es, por tanto, el punto de arranque de este itinerario paidético de imágenes correlacionadas.

Considerada bajo esta perspectiva, se advierte sin dificultad en qué consiste, esencialmente, el motivo filosófico-cósmico de la nube. De nuevo nos enfrentamos a un sentido simbólico complejo. No parece oportuno, sin embargo, entrar a valorar todos los estratos significativos de la imagen. En cualquier caso, y esto es lo que interesa, el símbolo es objeto aquí de una consideración específica. La comparación casi obligada entre la imagen de la nube y la barrera opacante del iconostasio (o *involucrum*) permite entender mucho mejor la significación oculta de aquélla. La nube es, entonces, fundamentalmente, un *voile médiateur et séparateur entre l'envers et le revers d'un monde à nos yeux contradictoire, inintelligible et étrange*. Por lo demás, es obvio que la imagen escintilar que cierra el *rébus* (el símbolo de la *scintilla conscientiae*) celebra la culminación de *la recherche, ou révélation, corbuséenne*¹⁵². Y con ello ha llegado a un lugar más allá de lo exterior de las cosas. No se necesita mayor aclaración teórica. Las implicaciones de esta conquista nos permiten reconocer en su más prístina condición la dimensión arquetípica y cuasi noumenal de la intentionnalité poétique corbuséenne. No olvidemos en este lugar que para el poeta esta realidad superior está andamiada por dos instancias: aritmológica o matemático-relacional y enantiológica. Éstos serían, por tanto, los dos pilares seminales de su pensar ideativo-creacional. Casi parece innecesario señalar, por evidente, que la dualidad que subyace en la argumentación del poeta-arquitecto es la que enfrenta lo superficial con lo profundo. Naturalmente, Le Corbusier está convencido de que ha conseguido *donner à voir et à sentir*, así *aletheicamente*, la trama constitutiva que vertebró la *realiora*¹⁵³. Y por *correspondance (ou afflux) ontologique*, en cierta forma, también la de la propia koiné arquitectónica. Tal es el alcance teórico del *rébus*¹⁵⁴.

ordenarla, para estar a nuestras anchas, en una palabra: para instalarnos en un mundo humano, que no sea el medio de la naturaleza antagonista, sino un mundo de orden, de orden geométrico". Cfr. Jeanneret, Ch. E., *Almanach d'Architecture Moderne*. Paris: Éditions G. Crès, 1925 (véase trad. parc. en Quetglas, J., "La línea vertical" en VV.AA., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, pág. 51).

¹⁵² O, si preferimos, de la *recherche patiente*.

¹⁵³ Dicho esto, cabe señalar que parafeaseamos el "dar-a-ver" elouardiano tras vincular el iconostasio a la nube. Y esto, porque en los dos casos encontramos la idea del perímetro irregular. También porque ambos comparten las ideas de elevación y semiocultación.

Recordemos, por último, que Le Corbusier tenía en su biblioteca personal varias obras (que pueden identificarse con precisión) de Éluard. Los documentos de los que hablamos aparecen con las referencias FLC V 328, FLC V 88 y FLC V 284; véase al respecto el archivo de la biblioteca personal de la Fondation Le Corbusier. Cfr. Ivanov, Vjačeslav. *Dostoevskij: Tragedia Mito Mística*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1994, págs. 69, 71.

¹⁵⁴ La idea de la analogía entre todo lo creado es algo que toma, quizá, de Pierre Mabille.

Le Corbusier amplía la tradicional correspondencia micro-macrocósmica con la idea de una correspondencia entre los procesos germinales de la naturaleza y los procesos enantiológicos de la conciencia.

La nueva idea de arquitectura *represtina*, pues, las enantiosis primordiales –o esencialidades enantiológicas– intuitas en la *realiora*. La arquitectura acata la impecable compostura (en cuanto trama de relaciones) del universo; de ahí, en parte, la importancia de los *tracés régulateurs*, y de ahí, también, el recurso a las enantiosis. Le Corbusier apuesta, pues, por una suerte de *imitación ontológica* que supera,

Pues bien, hasta un resumen tan breve como éste habrá servido, tal vez, para sacar a la luz una idea de la índole estética, y ontológica, que subyace como elemento originario en la *conception polémologique corbuséenne*. El poema del ángulo recto es, así observado, una amable enantiodicea: que inteligibiliza el mundo, invita a la co-intuición de lo bello y, en virtud de un *retour essentialiste à la nature justifie la taxis énantiologique -et la tension même- de la pensée créatrice et compositionel corbuséenne*. Nada más, y nada menos, que esto.



Manifestaciones enantiológicas en la restauración del patrimonio arquitectónico: dos visiones contemporáneas

"I find the preservation of the ruins, as well as their accurate restoration, possible, but I think both should be the exception, and the rule should be the interpretation. You should look at the old building not as something dead, but as something alive, and start with it a dialogue, listening carefully to what it has to say [...], setting it as something live into a new organism"

Hans DÖLLGAST ¹

"Nel confronto é la bellezza dello straordinario".

Tobia SCARPA ²

Es razonable suponer que la reconstrucción del Arco de Tito llevada a cabo por Raffaele Stern y Giuseppe Valadier entre 1817 y 1822 anticipa, de manera más o menos explícita, el *criterio della distinguibilità e della chiara differenziazione* sobre el que se va a asentar, en parte, el *restauro filologico* contemporáneo.³ De hecho, la *porta triumphalis* neoclásica suele

¹ Döllgast sobre la reconstrucción de la iglesia de San Pablo (Paulskirche) en Frankfurt de Rudolf Schwarz. Cfr. Peter, F.; Wimmer, F., *Von den Spuren. Interpretier Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*. München: Pustet Ver., 1998, págs. 70–83.

² Cfr. *Hortus conclusus. Carlo Scarpa e la Querini Stampalia*, video realizzato da Riccardo De Cal, Fondazione Querini Stampalia / Regione del Veneto, Venezia 2007 (audio disponible en el archivo audiovisual de la Fondazione).

³ Las primeras manifestaciones de este principio (basado en la idea de contraste) hay que datarlas en el período napoleónico, concretamente en la breve ocupación francesa de Roma. El commissario delle Antichità di Roma durante el dominio napoleónico Carlo Fea fue uno de los primeros (restauración del Obelisco de Psamético II en Montecitorio) en rebelarse frente a las *restaurations interprétatives* o reconstrucciones *à l'identique*.

Otro de los autores que se suelen mencionar como crucial para el surgimiento del principio *della differenziazione delle aggiunte* es Guy de Gisors "Le Jeune", supervisor napoleónico que trabajará como funcionario durante la restauración del Arco de Tito. Como es sabido, Gisors se va a apoyar en criterios como la necesidad de preservar la idea original (de ascendente winckelmanniano) para desarrollar su propia teoría del Restauro. Lo fundamental de su teoría (recogido en un informe dirigido a Martial Daru de agosto de 1813) se resume en este pensamiento: Gisors defiende mantener las formas y proporciones de los monumentos ("[...]transmettre à la postérité les formes et les proportions des beaux édifices et monuments") validando, al mismo tiempo, el cambio de material en los añadidos. Esta idea aparece explícitamente desarrollada en las líneas siguientes: "Je pense donc qu'au lieu de contreventer, d'étayer, de contreficher, d'emballoter, si je peux ainsi m'exprimer, toutes les parties chancelantes des monuments et édifices, on devrait reconstruire au moins les masses de ces parties dans leurs formes et leurs proportions, soit en pierre, soit en brique, mais de manière que ces constructions représentassent exactement les lignes de ces parties auxquelles elles devraient suppléer. Par exemple l'arc de Titus devrait d'abord être étayé et cintré de toute part en charpente pour pouvoir démonter et remonter sans coup férir les parties de voussoirs gravitantes qu'on rétablirait le plus soigneusement possible sur les autres voussoirs inférieurs qu'on replacerait eux-mêmes avant, dans leur position naturelle après avoir rétabli soit en pierre, soit en brique, les masses des parties de piédroits dont l'arc est maintenant privé, en sorte que cet intéressant monument présentât de nouveau sa forme et ses proportions premières..." [Así que pienso que en lugar de utilizar aparatos ortopédicos para apoyar y contrarrestar las partes inestables de los edificios y monumentos, habría que reconstruir, al menos, las masas de esas partes en sus formas y proporciones, ya sea en piedra o ladrillo, para que estos edificios representen exactamente las líneas de las piezas que deben reemplazar. Por ejemplo, el Arco de Tito, primero debe ser apoyado por los lados con una estructura de madera con el fin de desmontar y montar sin necesidad de dañar las dovelas inferiores al recolocar las dovelas superiores en su posición original, después de haber reestablecido, sea en piedra o ladrillo, los volúmenes de los pilares en donde se apoya el arco, de forma que este interesante monumento presente de nuevo su forma y proporciones originales]. Cfr. González Longo, C., *Conservación y transformación: el complejo monumental del templo de Venus y Roma. Santa Francesca Romana en el Foro Romano*. Dr. Antonio González-Capitel Martínez (dir. tes.)

considerarse como una intervención pionera del *restauro pre-scientífico* al mostrar una de las primeras aplicaciones ejemplares de lo que más tarde se llamará la *teoria della differenziazione delle aggiunte*, o si preferimos, *principio di riconoscibilità delle parti reintegrate*.

A continuación presentamos un breve análisis de dos de las obras que juzgamos más importantes de esta línea de pensamiento proyectual, ya por su interés “filológico”, ya por su afirmación del *principio della differenziazione delle aggiunte* o por su coherencia compositiva o metodológica.

4.1 Hans Döllgast y la antigua pinacoteca de München

Son bien conocidas las vicisitudes y cambios experimentados por la *Alte Pinakothek* (1836) de Leo von Klenze desde su fundación en 1836. Sin entrar en un examen detallado de estas contingencias (por otro lado sobradamente estudiadas y repetidas) sí parece conveniente resaltar algunas circunstancias de su creación que incumben tanto a su fundamentación teórica y cultural como a su orientación proyectual o a su vocación museológica. Conviene señalar, ante todo, que dichas condiciones deben buscarse en la estela de los proyectos presentados con motivo del concurso de ideas que se realizó en el período de reconstrucción de la segunda postguerra. En este contexto resulta inevitable referirse, aunque sea de forma breve, al proyecto de Hans Döllgast ejecutado bajo una forma modificada hacia 1957.

Antes de adentrarnos en la valoración de las propuestas específicas seguidas por Döllgast, acaso no sea inútil analizar, en extrema síntesis, el modelo tipológico proyectado originalmente por Leo von Klenze entre 1823 y 1824.

En un análisis inmediato, comprobamos que el primer edificio se levanta sobre una planta oblonga en forma de H con dos naves transversales de flanco [Figs. 172-177]. Organizado en dos niveles, el museo original estaba estructurado alrededor de una compleja red de circulación que comenzaba en un acceso situado en la nave transversal del lado Este. Desde el punto de vista tipológico hay que señalar que el museo de Klenze, heredero del filón

172. *Alte Pinakothek*
Planta sótano
(grundriss Keller)
KLENZE, Leo von
(c. 1826-36)

173. *Alte Pinakothek*
Pianterreno: ala Este
y corp-de-logis
(c. 1826-36)
KLENZE, Leo von
(c. 1826-36)

174. *Alte Pinakothek*
Pianterreno: ala Este
KLENZE, Leo von
(c. 1826-36)

175. *Alte Pinakothek*
Piano nobile
KLENZE, Leo von
(c. 1826-36).

176. *Alte Pinakothek*
Sección transversal
(con los lucernarios
sobre la crujía central)
KLENZE, Leo von
(c. 1826-36).

177. *Alte Pinakothek*
Alzado
sur (Südportal)
KLENZE, Leo von
(c. 1826-36).



178-179. *Alte Pinakothek*
KLENZE, Leo von
(Photo b. 1945)

180-181. *Alte Pinakothek.*
Corp-de-logis
Sudseite
DÖLLGAST, Hans
(1952-1957).

durandiano, muestra una de las primeras tentativas de división funcional por niveles ⁴. Se dibuja así una especie de solución epocal a los problemas museísticos que contempla reservar la planta noble (*ersten Stock*) para las salas expositivas dejando el *pianterreno* (*Erdgeschoß*) para usos secundarios como el acceso de carrozas, la biblioteca o los almacenes. Tenemos, por tanto, dos secuencias de recorrido: una en planta baja que nace en el vestíbulo de acceso meridional y nos lleva a las dependencias auxiliares; y otra, que arranca en la escalera testera de la nave Este para llevarnos a las dependencias propiamente expositivas. Desde esta escalera, pues, se accede a las salas de exhibición de pinturas.

El esquema espacial y distributivo, imitado tan a menudo, es bien conocido. El rectángulo de la planta se divide en una triple crujía paralela al eje de circulación direccional Este-Oeste. El recorrido interior parte de la *loggia* longitudinal de veinticinco arcadas orientada al jardín (Sur). A las diecinueve grandes salas de la nave central se llegaba desde la crujía de circulación meridional. Las salas centrales daban acceso, por último, a las galerías de reducidas dimensiones de la crujía Norte.

Los bombardeos sobre la ciudad de Munich de 1943 y 1944 destruirán, como es sabido, parte de este importantísimo legado [Figs. 178-179]. En efecto, el desastre bélico supuso la desaparición total de la cubierta así como la destrucción de ocho arcadas de la planta alta de la fachada norte y nueve de la sur. El resultado es una brecha de 45 metros a todo lo largo del edificio.

Döllgast actualiza con su propuesta las bases de lo que hoy llamamos *ricostruzione in maniera diacronica* ⁵. Es interesante observar que el planteamiento proyectual está dictado en términos estrictamente contemporáneos, y a su vez, en términos de total comprensibilidad y respetabilidad histórica. Vayamos, para comprobarlo, a la actuación reconstructiva llevada a cabo por Döllgast [Figs. 180-181].

La materialización del proyecto, como corresponde a la situación económica postbélica, se realiza con medios escasos pero sabiamente dispuestos: ladrillos de desescombros para la reposición de los lienzos murales dañados, columnas de acero *Mannesmann* para el sistema de apoyo



⁴ La opción distributiva y organizativa es claramente deudora de una concepción tipológica ensayada por la tradición durandiana (*Précis*) y beauxartiana. Cfr. Falcón Meraz, J. M., La arquitectura del museo: testigo y evidencia de la época" en: *Arquitectura Revista*, vol. 8, nº 2, 2012, pág. 136.

⁵ *Diacronía armónica* o "analogía formal" basada en el llamado "antagonismo armónico". Cfr. Capitel, A., ; Javier Rivera, J., Restaurar Gaudí: De la reconstrucción mimética a la analogía formal pasando por la diacronía armónica. *Loggia. Arquitectura y Restauración*, nº 14-15, 2003, págs. 42-59; véase también, Franco Lahoz, L., Algunas reflexiones sobre el papel del arquitecto en la intervención contemporánea. En: Hernández Martínez, A., (Coord.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro: tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, 2016, pág. 69 y ss.

182. Alte Pinakothek.
Escalera de acceso
(hacia foyer)
DÖLLGAST,
Hans (h. 1945)

183. Alte Pinakothek,
Corp-de-logis-Südseite
Reconstrucción de
las nueve arcadas del
alzado sur.
DÖLLGAST, Hans
(h. 1945).

184. Alte Pinakothek
Corp-de-logis-Nordseite
(con el cuerpo de
ventanas termales)
Reconstrucción
de las ocho arcadas del
alzado norte
DÖLLGAST, Hans
(h. 1945).

185. Alte Pinakothek
Corp-de-logis-Südseite
DÖLLGAST, Hans
(h. 1945).

de la cubierta y piezas de hormigón para la reproducción *esencializada* de otros elementos *faltantes* ⁶.

Tal vez, el mayor acierto, a nivel de esquema distributivo, sea la eliminación del acceso lateral y la monumentalización del acceso desde el *pianterreno*. El arquitecto unifica en una doble altura el espacio de la crujía sur para crear un foyer de gran belleza ^[Fig. 182]. A través de una escalera doble, de vocación claramente representativa, accedemos a la planta primera. Döllgast elimina, pues, la vieja distribución pectiniforme que servía para acceder a las salas expositivas desde la *loggia nobile* ⁷. El resto de salas de la planta superior se organizan, igual que con Klenze, mediante una secuencia espacial estructurada *en enfilade*. Hay que destacar, además, que Döllgast va a reparar y conservar los sistemas de iluminación, lateral y cenital, originales⁸.

El exterior del edificio retoma y reafirma el sesgo *dialógico* de Döllgast. Desde el principio la estrategia de reintegración matérica se hace evidente ^[Figs. 183-185]. La voluntad de respetar los valores alegóricos que la destrucción connota inspira, en parte, la sugestiva solución restaurativa. Como hemos señalado, el arquitecto repone las lagunas murales con ladrillo procedente del desescombros. La solución invita a pensar en un diseño armónico “unitario”. Pero es una sensación sólo aparente. Basta con ampliar nuestra óptica de observación para darnos cuenta de su innegable contemporaneidad. La fachada, que combina diferentes fábricas latericias, está marcada por el ritmo y la geometría de las aberturas originales⁹. Hay, además, otro factor que no carece de importancia: la reposición de los elementos ornamentales se realiza por medio de una gramática sumaria (*schematisch Gestaltung*) de naturaleza altamente contrastiva. Antes de sacar conclusiones de lo que acabamos de ver, interesa apuntar un hecho: Döllgast parece suscribir, con las salvedades que fueran precisas, la distinción propuesta por Bötticher entre forma artística o representativa (*Kunstform*) y

⁶ Como es sabido, Döllgast apostará por la esencialización figurativa (como Valadier en el Arco de Tito) para distinguir las partes añadidas de las originales.

⁷ O dicho de otro modo, es desde la fachada norte desde donde accedemos al inmueble. El exterior se conecta con el interior, esta vez, a nivel de planta baja. La nueva disposición de Döllgast asigna al *pianterreno* un nuevo protagonismo. El sentido del recorrido de la nueva pinacoteca está marcado por la creación de un espacio vestibular del que arranca una doble escalera monumental que sube del foyer al primer piso. El sacrificio de la logia va a permitir transformar un espacio semi-residual en todo un acontecimiento espacial. El acceso de carrozas ha sido sustituido por un vestíbulo-distribuidor (foyer) del que parten dos escaleras monumentales que ocupan toda la crujía meridional.

⁸ Con Klenze la iluminación de los gabinetes se logra a través de ventanas termales laterales; las salas grandes de la crujía central se iluminan, por contra, a través de lucernarios cenitales. Otro ejemplo clásico de iluminación museística cenital es el del Pergamonmuseum (1930) de Alfred Messel y Ludwig Hoffmann. El museo berlinés utiliza, además, un velarium antideslumbramientos. Como es bien sabido, el *velarium* consiste en un panel suspendido del cielo raso, normalmente translúcido, que sirve para tamizar la luz cenital evitando deslumbramientos molestos. Vemos otro ejemplo más actual en los velarium del Folkwang Museum de Essen (2010) proyectado por David Chipperfield.

⁹ La reconstrucción de la fachada por parte del arquitecto, deliberadamente concordante y respetuosa con los paramentos conservados, dice mucho sobre su aspiración a pensar la rehabilitación como forma íntimamente ligada a los valores profundos de la historia.

forma nuclear o esencial (*Kernform*)¹⁰. Todo esto es claramente legible. El *principio de conciliación de opuestos* resulta particularmente apropiado para comprender el sentido de esta arquitectura. Lo discutible de esta ingenua certidumbre no debe distraernos. Obsérvese, como Döllgast propugna la búsqueda de un delicado equilibrio oposicional entre lo existente y lo construido, lo clásico (o clasicizante) y lo contemporáneo, el status representativo del ornamento y el papel ontológico de la forma.

Resumamos, a modo de conclusión, los rasgos o principios arquitectónicos más destacados de la estrategia proyectual propuesta por Döllgast:

- i) La equiparación moral y ontológica entre lo existente y lo reconstruido¹¹.
- ii) La utilización atenta del contraste. Una simple ojeada permite intuir esta idea. De hecho, no es difícil comprobar como la impronta visual del edificio está confiada, en parte, al contraste entre las formas sumarias y las decoradas.
- iii) La idea de la “junta” (*Thema der Naht*) o sutura muraria es otro de los temas dominantes del proyecto¹².
- iv) El recurso a los principios de materialidad y honestidad constructiva (*Prinzipien der Materialhaftigkeit und konstruktiven Ehrlichkeit*) está motivado por la necesidad de imponer una clara legibilidad entre las partes (original y restaurada); y ello a pesar del *riuso delle rovine* (o *riuso dell'antico*)¹³.
- v) La potenciación del espacio intersticial del foyer. Asistimos, en efecto a la inesperada activación del área vestibular del edificio. La realización del foyer se convierte en el pretexto para poner en práctica un verdadero sistema de conexión espacial entre el interior y el exterior del museo. Esta idea es subrayada por el propio Döllgast quien escribe al respecto en un ensayo de 1974: “Peripatetiker genießen zwischen Tür und Fenster ihr Domizil ausgiebig, sogar sum Überdruß. Auch sie erwartet auf der Schwelle eine Überraschung,



¹⁰ Cfr. Frampton, K., *Rappel a L'ordre. The Case for the Tectonic. Architectural Design*, vol. 60, nº 3-4, 1990; véase también Frampton, K., *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1995 (trad. cast. de Amaya Bozal. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1999, págs. 87-88).

¹¹ A causa de la debida atención al Zeitgeist (lenguaje propio de la época).

¹² Tratado por Semper se va a convertir en un tema crucial en la teoría arquitectónica de época contemporánea (así, en Berlage, Scarpa o Kahn). Cfr. Semper, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. (§19. “The Structural Significance of the Seam”). Los Angeles: Getty Research Institute, 2004, pág. 153.

¹³ Döllgast prioriza la verdad y la autenticidad (*Ehrlichkeit und Authentizität*), es decir, la relación de sinceridad entre lo nuevo y lo viejo.

ein Zwitterzustand, die Grenze zwischen Raum und Raum – Abschied und Wiedersehen”¹⁴.

4.2 La compositio scarpiana en la fondazione Querini Stampalia

Estas ideas mantienen una estrecha relación con la obra de Carlo Scarpa, para González Moreno-Navarro uno de los más importantes defensores de la denominada *prospettiva della diacronia armonica* dentro de la moderna teoría del *restauro*¹⁵.

La decidida opción del veneciano por este tipo de razonamiento se muestra con especial claridad en la Fondazione Querini Stampalia (h. 1961–63) obra central del Scarpa maduro y expresión última de sus presupuestos ideológicos más característicos. De hecho, la Fondazione podría pasar por ser, en cierto modo, la obra que mejor resume su metodología contrastiva y diacrónica de proyecto. En este sentido, la arquitectura de la Fondazione refleja, tanto en la dimensión urbana como en la escala propiamente doméstica, todo el esfuerzo de Scarpa por intentar integrar en la estructura de un edificio renacentista el imaginario cultural contemporáneo¹⁶.

En un análisis inmediato, comprobamos que el edificio obedece a un marco cultural profundamente respetuoso con la memoria histórica del pasado que, sin embargo, no renuncia a servirse de lo contemporáneo.

La lógica desplegada en la fachada Norte, nos desvela, ya desde el inicio lo que sin lugar a dudas constituye el elemento metodológico-proyectual más singular del edificio: esto es, el claro afán de realzar los valores adquiridos del pasado contraponiéndole, paratácticamente, el sistema de valores y métodos del presente¹⁷ [Figs. 186–187]. Es evidente que esta pluralidad de principios no requiere demasiadas demostraciones. Se trata, en este caso, de sacrificar el desarrollo estrictamente simétrico de la fachada a costa de excentricar el eje lineal de aproximación al edificio. Aunque, como

186. Fondazione Querini Stampalia. Acceso por la fachada norte. SCARPA, Carlo (1961).

187. Fondazione Querini Stampalia. Rampa-escalera de acceso. SCARPA, Carlo (1961).



¹⁴[Los peripatéticos disfrutaban enormemente el “interespaio” doméstico existente entre la puerta y la ventana, incluso hasta la saciedad. También ellos esperan una sorpresa en el umbral, una situación híbrida, el límite entre espacio, espacio-despedida y reencuentro]. Cfr. Döllgast, H., *Räume, Räume. Reihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* [Serie de la Academia Bávara de Bellas Artes]. München: G. D. W. Callwey, 1972, pág. 45.

¹⁵ Inevitable tratar de Scarpa cuando se habla del principio de la *diacronia armonica*.

¹⁶ Estamos hablando de un palacio del siglo XVI alterado por una nefasta reforma del siglo XIX que alteró gravemente la estructura original del edificio. La planta baja habría quedado inutilizada en ese momento por el asentamiento de las cimentaciones y las inundaciones periódicas (ligadas al bajo nivel freático).

¹⁷ No encontramos, en la solución, jerarquización epocal (subordinación hipotáctica) alguna. Recordemos que la asociación o yuxtaposición paratáctica representa la coralidad, en la independencia, de lo heterogéneo.

188. Fondazione Querini Stampalia Interior, acceso ppal. Rampa-escalera de acceso SCARPA, Carlo (1961).

189. Fondazione Querini Stampalia Interior SCARPA, Carlo (1961).

190. Fondazione Querini Stampalia Portego SCARPA, Carlo (1961).

191. Fondazione Querini Stampalia Portego SCARPA, Carlo (1961).

192. Fondazione Querini Stampalia Aula Luzzatto. Vista hacia el jardín SCARPA, Carlo (1961).

193. FQS. Jardín Vista hacia la sala principal de exposiciones (Luzzatto). SCARPA, Carlo (1961).

194. FQS. Vista general del jardín SCARPA, Carlo (1961).

195. Fondazione Querini Stampalia Itinerario escalonado SCARPA, Carlo (1961).



veremos, esta tensión perceptiva (centricidad/ excentricidad) no será más que una versión preliminar o anticipatoria de la ambitendencia general (*ästhetischen Ambitendenz*) que nos ofrece, por doquier, el edificio ¹⁸.

Un recorrido por el espacio arquitectónico nos permitirá ver como se manifiesta esta idea. Comenzamos, claro está desde campiello Santa Maria Formosa, accediendo por el atrio del extremo noroeste. Al llegar al vestíbulo vemos, en efecto, como en el caso de Scarpa la solución paratáctica se nos ofrece como una operación plenamente realizable. La formulación del espacio así lo demuestra [Fig. 188]. Es la lógica de una escritura arquitectónica que desarrolla, con calibrada precisión, la unión entre diferentes -u opuestas si se quiere- temporalidades constructivas. Se trata, comprobamos, de solidarizar mediante un *continuum* armónico y equilibrado dos matrices histórico-formales diferentes: los afloramientos clásicos que señalan los huecos de paso, por un lado, y los elementos trasdosados, el pavimento teselado y el cielo raso plano, por otro ¹⁹ [Figs. 189-191].

Al aula Gino Luzzatto, la sala principal de exposiciones de la FQS, se puede acceder bien por el propio portego, bien por medio de la pequeña sala expositiva situada al suroeste [Figs. 192-194]. Sólo al entrar en el espacio interior descubrimos la intención proyectual de fondo. De nuevo se nos plantea un doble juego perceptivo. En efecto, la transparencia vítrea de los testers de la *saletta* se opone a la opacidad hermética de los muros laterales. El diseño rigurosamente dinámico de los paramentos de travertino, responde de igual manera, al deseo de dualidad y a la reiterada necesidad de diacronía ²⁰.

La misma voluntad de diálogo con las preexistencias históricas caracteriza, por encima de las inevitables diferencias, el diseño del jardín trasero, un espacio exterior sin cubrir situado al fondo de la parcela. Podemos iniciar su observación revisando, aunque sea muy sintéticamente, su esquema organizativo. El punto focal del fondo queda enfatizado por una pantalla horadada de hormigón de la que parte, y no por azar, el canal-alberca [Fig. 195]. El esquema de la planta muestra como este canal oblongo puede identificarse con el eje dorsal de penetración del conjunto. Dos

¹⁸ La quiebra composicional es absoluta. Scarpa rompe el llamado principio de monumentalidad al lateralizar el acceso. Podríamos decir, de hecho, que lo *desmonumentaliza*.

¹⁹ El atrio es, por otro lado, el punto de arranque de otro elemento arquitectónico crucial del proyecto scarpiano. Estamos pensando en el zócalo exento que busca, con su trazado, solidarizar el atrio, el *portego* y el espacio inundable del extremo noreste del edificio. Esta idea de interconexión espacial se repetirá en la zona baja inundable del *portego*. El repisado de las cimentaciones originales, las fluctuaciones del nivel freático y el fenómeno del *acqua alta* permitirán a Scarpa encharcar, e incluso inundar parcialmente, las zonas de menor cota del viejo acceso a barcas.

²⁰ Otra vez, por tanto, un doble juego tendencial. Junto a la dualidad transparencia/ opacidad aparece este juego de fuerzas, entre el eje estable del escenario clásico y los vectores asimétricos, que exige lo *moderno*. En este caso es la simetría estática de la fachada porticada de acceso al patio trasero que se opone a la estereotomía a *matacorte* (o a junta trabada) de los otros paramentos.

La materia y su puesta en obra va a ser, nuevamente, el recurso táctico que va a permitir recomponer (perceptivamente) lo separado.

recorridos paralelos, el itinerario de piedra escalonado y el camino de losas pasaderas dispuestas sobre el césped, resaltan la orientación espacial del canal longitudinal de hormigón lavado. En la perspectiva se reconocen algunos otros elementos: la pieza-surtidor, la pieza-laberinto transmisora del agua y el canalón-vierteaguas. Hay que señalar, por último, las soluciones empleadas por Scarpa para flanquear el canal del agua: a un lado, un enorme vaso de bronce de diseño claramente scarpiano y, al otro, un brocal de mármol, adornado con figuras, rigurosamente clásico ²¹ [Figs. 197-197].

196. Fondazione Querini Stampalia
Muro horadado y vaso de bronce
SCARPA, Carlo (1961).

197. Fondazione Querini Stampalia
Brocal y canal de agua.
SCARPA, Carlo (1961).

No estamos, por tanto, ante una conservación nostálgica de la herencia arquitectónica. El resultado final señala, en consecuencia, la covalidez o equiparabilidad gestáltica de la totalidad de los materiales constructivos del edificio. Vemos, en efecto, como los viejos y nuevos elementos, vibran en consonancia, potenciándose e induciéndose mutuamente a pesar de su diferente voluntad de forma.

Podemos concluir recordando el papel crucial, implícito pero innegable, que asume *l'utilizzo del materiale* como nexo medial entre las diferentes tramas históricas. Parece ocioso discutir sobre el tema. La lección que dió Scarpa parece clara: comprensión de los mecanismos profundos de la memoria, aceptación de las preexistencias históricas y veneración arqueológica, concurrencia entre la construcción histórica y la contemporánea, atención al detalle y a la junta, adjetivación material, diferenciación de las aportaciones y autocontrol figurativo. No se nos puede olvidar ²².

La intervención en la Fondazione es, por múltiples razones, uno de los ejemplos más significativos y brillantes del *contestualismo concettuale*, esto es, de una de las corrientes de pensamiento de mayor relieve del *restauro architetonico contemporaneo* ²³.

La viabilidad de la propuesta realizada por Scarpa queda ilustrada en la escena italiana con numerosos ejemplos. El Museo delle Armi Luigi Marzoli

²¹ De su lectura espacial, se deduce la importancia particular dada a la alberca-canal en el espacio arquitectónico. Gracias a este elemento crucial se va a poder recomponer la dialéctica, latente en el jardín, entre unidad y fragmentación.

²² Debemos señalar aquí otra de las instancias de mayor interés de la sintaxis scarpiana: la junta arquitectónica. En este sentido, la junta se convierte en una suerte de instrumento generador de soluciones proyectuales. Piénsese, por ejemplo, en los supuestos en que la junta del zócalo se hace recesiva para provocar la autonomía de los planos. La tercera versión de la tumba Malmström (1922) de S. Lewerentz, el panteón de la familia Retigg (1926-28) y la Capilla del Bosque de Estocolmo (1918-1920) de Erik Gunnar Asplund representan algunos de los primeros ejemplos documentados de junta recesiva del Moderno. Cfr. Fernández Elorza, Héctor. *Asplund versus Lewerentz*. Cat. Jesús María Aparicio Guisado (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. E.T.S. Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid, 2014, págs. 210, 226. Sobre la acogida de la junta rehundida en el imaginario moderno véase Abalos, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 2000; véanse además los versos que L. Kahn dedica a Scarpa.

²³ Cfr. Bagnato, Vincenzo Paolo. *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico: Un contributo alla definizione di un'etica del paesaggio*. Dra. Magdalena Saura Carulla (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Departament de Projectes Arquitectònics. Universitat Politècnica de Catalunya. 2014, pág. 24 y ss.; véase también, Trachana, Angélique. El proyecto de articulación de lo nuevo y lo antiguo. *Cuadernos de Restauración I*, Instituto Juan de Herrera, 1998, págs. 32-37; véase además, Rivera Blanco, J.J., *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del patrimonio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003.

realizado en Brescia en 1971 sobre un proyecto de Scarpa, puede considerarse una ulterior confirmación de la metodología de intervención diacrónica ²⁴. Otros ejercicios representativos de esta orientación son la rehabilitación del Palazzo Revoltella, realizado por Gianpaolo Bartoli en 1991, la renovación y ampliación de la Fondazione proyectada por Mario Botta en 1994 (pero explícitamente inspirada en la poética scarpiana) o el museo arqueológico realizado por Guido Canali en Santa Maria della Scala (Siena) a partir de 1998 ²⁵.

A ellas hay que añadir las numerosas propuestas que, en los últimos años, se están realizando fuera de Italia. El mensaje precursor de Scarpa encuentra una recepción particularmente atenta en España, donde el terreno está preparado por una ininterrumpida tradición teórica que se remonta a los estudios realizados por Torres Balbás en los albores del siglo XX ²⁶. Son significativas, a este respecto, las celebradas intervenciones de A. González Moreno-Navarro en las iglesias parroquiales de Sant Vicenç de Malla (1984) y Sant Vicenç de Torelló (1986), la rehabilitación de los Molinos del río Segura (1984-88) de Navarro Baldeweg o, la discutida remodelación de la Casa de la Caridad de Barcelona de Helio Piñón y Albert Viaplana (1993). El excesivo predominio del componente contemporáneo parece marcar, en este sentido, un giro decisivo en el proceso de asentamiento de esta metodología de proyecto. Prueba de ello son obras como la restauración del teatro romano de Sagunto (1994) de Giorgio Grassi y Manuel Portaceli²⁷, la rehabilitación del monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil (1999) de Suances, Freixedo y Vecoña o, la muy polémica intervención sobre la cripta de la Colònia Güell (2002) de González Moreno-Navarro ²⁸. Como se ha señalado, el desacuerdo

²⁴ El proyecto de Carlo Scarpa en Brescia será llevado a término por los arquitectos Francesco Rovetta y Arrigo Rudi.

²⁵ Otra intervención crucial de Botta, esta vez en la vecina Lombardía, es la que realiza en la Scala de Milán en 2002.

²⁶ Será Torres Balbás uno de los primeros teóricos españoles en validar la teoría del contraste en la restauración arquitectónica. Esta idea aparece explícitamente desarrollada en las líneas siguientes: "En algunos monumentos puede llegar a ser de absoluta necesidad realizar obra nueva para que no perezcan. En tal caso, lo natural, lo lógico, es hacer esa obra con materiales modernos y en un estilo moderno, como se realizó siempre hasta nuestros tiempos de restauraciones. Yo no veo por qué dos pilares góticos no se pueden acodalar con una viga armada; por qué si un arbotante se deshace no se ha de sustituir con otro debidamente calculado, aplicado al sitio donde debe estarlo y de molduración moderna; por qué si en una iglesia antigua hay que colocar una reja ésta no ha de ser obra contemporánea. El concepto de la armonía arquitectónica es de una gran amplitud para la sensibilidad actual y esos mismos monumentos nos dan ejemplo de ello. La Catedral de Toledo y el Transparente de Tomé que en ella existe no desarmonizan, sino que, por el contrario, adquieren un pleno valor reunidos. Con tal ejemplo creo que no habría inconveniente alguno en acodalar dos pilares de esa misma catedral con una viga armada y dejar al tiempo hacer su obra armonizadora.

El peligro de tales obras en edificios antiguos es otro. Es que la moderna sea insignificante, vulgar e inexpressiva, pobre de concepto y mezquina de ejecución. Entonces sí habrá una desarmonía; pero no hay que echar la culpa de ella ni al Arte ni a los materiales modernos, sino a la limitación del autor. En cambio, si esa obra es la de un verdadero artista, por revolucionarias que sean las formas que dé a sus creaciones, siempre armonizarán con las de los artífices medievales, que fueron también grandes renovadores". Cfr. Torres Balbás, L., Lo que debe ser la conservación de los monumentos (Comunicación dictada en el Congreso de Arquitectos de Zaragoza de 1919). *La construcción moderna. Revista quincenal ilustrada de Arquitectura, Ingeniería e Higiene Urbana*, Madrid, 1920, pág. 66.

²⁷ Véase sobre la irreversibilidad de las actuaciones el estudio de Lara Ortega, Salvador. *Análisis crítico y reversibilidad del teatro romano de Sagunto*. Valencia: Edilicia, 2005. Sobre el mismo tema véase también la sentencia del Tribunal Superior de Justicia de la Comunitat Valenciana (TSJCV) de abril del 2003 (auto de junio de 2003).

²⁸ Incuestionables metodológicamente son, por contra, la remodelación en Sant Llorenç de Guardiola de Berguedà (2008) de A. González Moreno-Navarro, la actuación de Patxi Mangado en el Museo de Bellas Artes de Oviedo (2014) o la intervención de Marià Castelló en la Torre des Pi des Català (2016).

con estas experiencias parece haber abierto un debate que todavía hoy permanece sin cerrar.



“An essential pre-requisite to all beauty is contrast”

Herbert SPENCER ¹

“Almost every formal assignment involves dozens, often hundreds, sometimes thousands of conflicting elements that can be forced into functional harmony only an act of will. This harmony cannot be achieved by any other means than art”.

Alvar AALTO ²

La publicación en 1955 del *Poème de l'Angle Droit* supone, aunque sea de una manera indirecta y en muchos aspectos involuntaria, el punto de partida de una nueva iniciativa teórica –centrada en la línea temática de las enantíosis– susceptible de sentar las bases de una nueva aproximación morfológica y empático-visual a la arquitectura³. Es significativo, a este respecto, la aparición ese mismo año de un ensayo-manifiesto de Marcel Breuer dedicado enteramente al tema proyectual del contraste en arquitectura: *Sun and Shadow: The Philosophy of an Architect* ⁴. Tras Breuer y Aalto serán Aldo van Eyck y Gordon Cullen quienes, desde otro importante

¹ “Un requisito previo esencial para toda belleza es el contraste”. Cfr. Spencer, H., The Haythorne papers. N° 1. Use and beauty. En: *Essays: scientific, Political and Speculative*. London; Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1858, pág. 388.

² [“Casi cualquier cometido referente a las formas tiene a menudo decenas, cientos e incluso miles de distintos elementos en contradicción, que solamente por la voluntad del hombre serán forzados a cobrar armonía. Esta armonía no puede crearse con otros medios que no sean los del arte”]. Cfr. Aalto, Alvar. “Taide ja tekniikka” (*Art and technology*). Lecture, Academy of Finland, Oct., 3, 1955. En: Kossak, Roman. *Simplicity: Ideals of Practice in Mathematics and the Arts*. New York; Springer, 2017, pág. 18.

³ La década de 1950 representa, en términos arquitectónicos, una “época tensa” ya que se está produciendo un cambio de postura frente a los dogmas del funcionalismo y el racionalismo arquitectónico. Recordemos que el año en que se publica el *Poème*, Philip Johnson va a realizar una dura crítica contra los preceptos modernos y miesianos (The Seven Crutches of Modern Architecture. *Perspecta*, n° 3, New Haven, 1955). Será al año siguiente cuando James Stirling (“Ronchamp. Le Corbusier’s Chapel and the crisis of rationalism”, *Architectural Review*, 1956) exprese la conciencia de estar en presencia de un racionalismo en crisis. A continuación, se presentan de forma resumida los cambios producidos como consecuencia del nuevo clima cultural:

i) La defensa de una idea del habitar que supera la concepción abstracto-matemática de la espacialidad racionalista.

ii) Aceptación del error y el defecto en la ejecución.

iii) Potenciación cualitativa de la arquitectura (*qualitative Potenzialung*) entendida como recuperación del énfasis perdido en la expresión de los materiales (que coincide con la difusión del Art Brut).

iv) Inclusivismo formal y compositivo, lo que nos lleva a la difusión de la forma libre. Otro polo de difusión y profundización en esta temática puede individualizarse en la figura de Alvar Aalto. En numerosos escritos va a estar presente su claro interés por lo enantiológico. Así, por ejemplo en *The trout and the stream* (1947) o en *Art and technology* (1955).

En cuanto a la influencia de Le Corbusier sobre Marcel Breuer, sabemos que el húngaro viajó entre 1931-1932 por Francia, España y Marruecos con la intención de ver arquitectura campesina y aprehender la monumentalización de lo vernáculo llevada a cabo por Le Corbusier (p.e. en la Casa para Hélène de Mandrot).

Para un análisis de la teoría enantiológica de van Eyck véase Lidón de Miguel, María. Aldo van Eyck y el concepto In-between: aplicación en el Orfanato de Amsterdam. Universidad Politécnica de Valencia. Trabajo Fin de Grado (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), 2015; véase también Van Eyck, Aldo. *Collected articles and other writings*. Vincent Ligtelijn y Francis Strauven (ed.). Amsterdam: SUN Publishers, 2008; véase, por último, el capítulo “Opuestos reconciliados” de Gil Guinea, Luis. *Lugares intermedios. La ‘filosofía del umbral’ en la arquitectura del Team 10*. Dr. José Manuel López-Peláez (dir. tes.) Tesis doctoral inédita. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

⁴ Cfr. Breuer, M., *Sun and Shadow: The Philosophy of an Architect*. Nueva York: Dodd, Mead y Co. Edition, 1955.

foco de vanguardia, reconduzcan la discusión enantiológica al ámbito disciplinar del urbanismo ⁵.

Por lo demás, el cambiado estado de ánimo de la cultura arquitectónica se deja sentir también en el terreno de la rehabilitación del patrimonio histórico. El sentido de esta propuesta será asumido, como ya vimos, por Carlo Scarpa, que repetirá, con pocas variaciones, la *lógica de la diferencia apreciable* enunciada por Camilo Boito y Gustavo Giovannoni dentro del llamado *restauro scientifico-filologico*⁶. Un nexo más directo con la idea de “contradicción” se halla, por contra, en el célebre libro-ideológico de Robert Venturi titulado *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966); aunque, en rigor, nos salgamos de los límites concretos de este manifiesto no hay que olvidar las matrices histórico-ideológicas en las que se inscribe su discurso; en ciertos aspectos, se trata de una actitud polémica que hunde sus raíces en las tesis lingüísticas del New Criticism de William Empson (*Seven Types of Ambiguity*, 1930) y Cleanth Brooks (*The Well Wrought Urn*, 1947) ⁷.

⁵ La más enfática tentativa de realización de este ideario en términos arquitectónicos es, sin lugar a dudas, el edificio del orfanato de Amsterdam (1955-57). “La organización del conjunto –escribe Cabanellas– se fundamenta en la continua interacción entre componentes antitéticos, que funcionan como parejas de opuestos: doméstico/ social| unidad/ diversidad, contracción/ expansión, parte/ todo, grande/ pequeño, interior/ exterior, abierto/ cerrado, introvertido/ extrovertido, horizontal/ vertical, constante/ variable... alcanzando sin embargo una completa unidad, cuyas claves son a la vez evidentes y complejas (...)”. Cfr. Cabanellas, Isabel *et al.*, *Territorios de la infancia: diálogos entre arquitectura y pedagogía*. Barcelona: Editorial Graó, 2005, págs. 60-61.

No existen certezas claras sobre el origen de la idea enantiológica en van Eesteren. A la figura de Martin Buber a quien conoce vía C. Giedion (y de quien procede la idea del “entre” [*Zwischen*]) habría que añadir la de Cornelis van Eesteren. En el elementalismo urbano de Eesteren el nuevo concepto de espacio urbano se funda “a partir de una multiplicidad de contrastes que determinan tensiones, las cuales, por supresión recíproca, alcanzan el equilibrio global”. Un ejercicio dialéctico en el que el planeamiento urbano debe ser leído como un diálogo entre opuestos: “Nuestras ciudades constituyen una entidad integral que comprende acción y reposo, vegetación y asfalto, producción y consumo [...]”. La nueva realidad se materializa mediante un proceso de diferenciación que va fijando la posición y el contenido de los elementos constitutivos de la ciudad. El método establece así un proceso de proyectación sobre la base de la dialéctica entre arte y vida, simbolismo y realismo, mundo clásico y mundo contemporáneo, orden y posibilidad, en cuanto términos continuos de una tensión que generan un proyecto: continuo y discontinuo, único y plural, rígido y flexible, científico e intuitivo, sencillo y complejo, formal y funcional. Este método define, además, un amplio marco en el que desarrollar un proyecto concreto”. Cfr. Galindo González, J., *Cornelis van Eesteren. La experiencia de Amsterdam 1929-1958*, Barcelona: Arquitectes, 2003, págs. 35, 37, 57.

El punto de partida de van Eesteren fue, cuando menos, doble: por un lado, se nutre de una idea de ciudad preexistente en la que observa un caos de funciones incongruentes en mutuo entrelazamiento; por otro, una pintura que se entiende, de acuerdo con la poética arquitectónica del neoplasticismo, como “una colección de tensiones”. Cfr. Bock, Manfred, *De Stijl, 1917-1931*. Oxford: Phaidon, 1982 (trad. cast. de Hans L. C. Jaffé, Fernando Villaverde. *De Stijl, 1917-1931: visiones de utopía*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, pág. 203).

En *Townscape* (1961) Cullen, establece las primeras nociones del llamado “arte de relación”, cuyo propósito será “estudiar los elementos que conforman un conjunto paisajístico, estos son: edificios, vegetación, paisaje natural, tráfico, señales, etc. y su ensamblaje, de forma tal, que se “desencadene el drama”, en la perspectiva del disfrute colectivo. La flexibilización de esta relación logra “el arte del contraste”, que es precisamente a lo que la mente humana reacciona, a las diferencias”.

Es dentro de este aspecto visual u óptico en el que incluye el contraste, como elemento determinante para desencadenar el drama en el escenario ciudadano. Nuestra finalidad original sería, pues, “manipular los elementos de la ciudad de forma que produzcan un impacto en nuestras emociones”, ya que: “La mente humana reacciona ante los contrastes, ante las diferencias, y si dos cuadros (la calle y la plazoleta) se hallan simultáneamente presentes en nuestra mente, se produce un vívido contraste y la ciudad se nos aparece más visible en un sentido mucho más profundo. Adquiere vida a causa del drama de la yuxtaposición. Si no es así, la ciudad pasa por delante de nuestros ojos sin adquirir rasgos característicos, como inerte”. La importancia del contraste, absoluta en su ideario, sobrevuela todo el texto: “El conformismo mata, aniquila; el acuerdo de diferenciación, por el contrario, es fuente de vida”. Cfr. Cullen, G., *Townscape*. Londres: Architectural Press, 1961 (trad. cast. de José M^a Aymamí. *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Editorial Blume, 1974, pág. 9, 28); véase también Riveros, Ricardo. Planificación Sistemática de Espacios Públicos Verdes en la ciudad. *Arquetipo*, n^o 16 (ene. – jun. 2018).

⁶ Es crucial en este ámbito lo estudiado por Giovannoni sobre la dialéctica latente entre ciudad vieja y nueva (*Vecchie città ed edilizia nuova*, 1913). Cfr. Gravagnuolo, B., *La progettazione urbana in Europa, 1750-1960: storia e teorie*, 1991 (trad. cast.: Juan Calatrava. *Historia del urbanismo en Europa 1750-1960*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1998, págs. 212, 424).

Para una visión más amplia del principio de la diferencia aplicable en la metodología rehabilitatoria moderna véase la Addenda dentro de este mismo documento.

⁷ Una densa bibliografía de apoyo suscribe la importancia que las ideas de “contradicción”, “complejidad” y “ambigüedad” van a tener a partir de este momento. Entre las obras más importantes se encuentran: *La logique du contradictoire* (1947) de S. Lupasco, *The Act of Creation* (1964) de Arthur Koestler, *The process of janusian thinking in creativity* (1971) de A. Rothenberg, *Aesthetics and psychobiology* (1971) de D. Berlyne, *La méthode. La nature de la nature* (1977) de Edgar Morin, etc.

La aparición de una serie encadenada de textos de autores muy vinculados a los principios de la alta modernidad va a resultar crucial para la definición de la categoría Postmoderna. Entre ellas podemos citar: *Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American*

Pese a todo, el dato más significativo de la praxis proyectual concreta de la época va a ser, precisamente, esa doble presencia simultánea del lenguaje neovanguardista tardomoderno y postmoderno –en sus respectivos progresos– durante los años a caballo entre los siglos XX y XXI. En rigor, pues, no tiene ya sentido hablar de proyecto, relato o “movimiento moderno”, sino quizá, de manera algo impropia, de “modernidades”, en plural y en disputa, múltiples y alternativas.

Volviendo a nuestra reflexión sobre lo enantiológico acaso no sea inútil recordar las variaciones sobre “choques de contrarios” llevadas a cabo por John Hejduk tras la aparición de los primeros síntomas de predominio postmoderno: así, por ejemplo, las Wall Houses de comienzos de los años setenta, los ejercicios proyectuales de la serie *Fabrications* (1974) o la serie de villas suburbanas presentadas a la Bienal de Arquitectura de Venecia (“Europa-America: Architetture Urbane Alternative Suburbane”) de 1976⁸.

Recuperando el gusto por las oposiciones paradójicas defendidas por Hejduk, Oswald Mathias Ungers propondrá, ya en la década siguiente, trasladar al primer plano de la discusión teórica la temática proyectual de las enantíosis. No es difícil captar la esencia de su discurso. Ungers acepta el conflicto y el choque formal como elementos enriquecedores de la escena

Poetry, 1972 (*Boundary 2. Journal of Postmodern Literature and Culture*) de David Antin, donde define el *dramatic collage* como el rasgo más genuino de la alta modernidad literaria; La Condition posmoderne. Rapport sur le savoir (1979), Appendice svelte à la question postmoderne (1982) y Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne? (1986) de J-F. Lyotard; y La modernité, un projet inachevé (1980) de J. Habermas. Vemos, en efecto, como en todos estos documentos está presente la denuncia de la pérdida de vigencia del pulso contestatario de una postmodernidad recién instaurada. Para Habermas lo postmoderno implica que la arquitectura asuma un papel de soporte visual y simbólico en los nuevos espacios de la sociedad de consumo. Cfr. Fernández Alba, Antonio. *Los axiomas del crepúsculo. Ética y estética de la última arquitectura*. Madrid: Hermann Blume S. A., (Serie Arte-Perspectivas) 1990, pág. 49; véase también Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso, 1998, págs. 40–46, 103.

Con esta lógica asentada, el pensamiento artístico sobre la polaridad se agudiza y exagera, intencionadamente, hasta la contradicción y la paradoja. Para nosotros, es Ch. Jencks quien mejor caracteriza esta idea. Vemos, en efecto, cómo esta certidumbre permea completamente Late-Modern and Post-Modern Architecture (*Architectural Design*, 48, 1978), otro de los ensayos clave de la etiqueta Postmoderna. Resulta sugerente señalar el recurso frecuente de Jencks a la ambigüedad oximorónica (“lógica irracional”, “suave dureza”, “armonía inarmónica”) y a conceptos metodológicos como la de los “contrastes urbanos”. En definitiva, con esto estamos, indicando el camino para que se asiente la categoría “postmoderna”. Es, precisamente, a partir de este incipit venturiano (que tiene su continuación en *Learning Las Vegas*, 1972) desde donde se consagra, de forma definitiva, la idea postmoderna en arquitectura.

Como nos recuerda De Gracia las matizaciones al texto de Venturi han sido de todo género. Con vistas a la rectificación de las limitaciones mostradas por el texto, un teórico de la percepción como Rudolf Arnheim propondrá la noción de “contraste” como alternativa al concepto de “contradicción” manejado por Venturi. Cfr. Arnheim, Rudolf. *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley: The University of California Press, 1977, págs. 179–182; véase también De Gracia, F., *Construir en los construido: la arquitectura como modificación*. Madrid: Madrid: Nerea, D.L. 1992, pág. 160.

No podemos concluir este breve resumen sin mencionar uno de los textos de urbanismo más sólidos de la *patchwork-theory* de finales de los años setenta: “Collage City” de Colin Rowe y Fred Koetter. La concepción que proponen estos autores se resume en los siguientes principios:

- i) en su opinión los edificios y las ciudades han de ser ensamblados por partes, a modo de “collages” pictóricos. Comparan su metodología con el método del bricolage por el cual, por ejemplo, Picasso incorpora modelos incongruentes como trozos de papel pintado o asientos de rejilla a una pintura cubista o manillares de bicicleta y sillines a la escultura de una cabeza de toro.
- ii) frente a la propensión totalizadora de los arquitectos y urbanistas del período “heroico” del Mo.Mo. (p.e. en la ville Radieuse de Le Corbusier o en la Broadacre City de Wright) Rowe y Koetter proponen una respuesta proyectual a base de decisiones fragmentarias e, incluso, contradictorias. Cfr. Rowe, C.; Koetter, F., *Collage City*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1978 págs. 81, 90.

⁸ A estas investigaciones enantiológicas se añaden otros trabajos más tardíos como Bovisa (1987) o las torres botánicas proyectadas por Hejduk y Rietti para el Pabellón de Belvis (1990) y construídas finalmente por Peter Eisenman (otro Five) en el Monte Gaiás de Santiago de Compostela (2003). Cfr. Piñón, Helio. *Arquitectura de las neovanguardias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984, págs. 144–147.

No debemos olvidar, por otro lado, que Hejduk va a tomar como referencia proyectual y metodológica, reasumiéndola críticamente, la poética de relaciones antitéticas de van Doesburg y Bonset-Kok (seud.). Valga como ejemplo del plasticismo poético por medio del contraste las siguientes obras de Bonset: Sprookjes en Vertellingen (Cuentos y narraciones) de 1906–14, Nalatenschap van een Misdadiger (Legado de un criminal) de 1912, Proeve tot een Beeldende Dichtkunst (Ensayo de poesía plástica) de 1914 o la novela Het Andere Gezicht (La otra cara) de 1920.

urbana: '(...) una ciudad –afirma– se convierte en algo donde los elementos y los fragmentos dialécticamente opuestos coexisten unos junto a otros, a veces contradiciéndose y a veces completándose mutuamente, pero siempre enriqueciendo el tejido urbano y, por tanto, el tejido intelectual de la ciudad'. Queda así acuñada la *coincidentia oppositorum* como tema o noción-guía de proyecto ⁹.

Pero con todo, habrá que esperar a las décadas siguientes para asistir a una completa y explícita definición o puesta en práctica de la nueva metodología de proyectación enantiológica. Esto es lo que revelan, si uno sabe mirar bien: las conmixtiones formales y espaciales de Sthepane Beel, las paradojas cristalinas de Steven Holl, el oposicionismo matérico de Peter Zumthor, la “blurred Architecture” de Toyo Ito o Sverre Fehn y, en cierto sentido, también, la “estética de la desaparición” (*Ästhetik des Verschwindens*) de Jean Nouvel y Kazuyo Sejima ¹⁰.

Recordemos, para finalizar, las palabras de Nouvel a cuenta del proyecto para el Koncerthuset de Copenhague: "(...) estoy orgulloso del auditorio porque tiene una marcada singularidad. Tanto por los materiales como por la idea del movimiento y del contraste: lo efímero convive con lo perenne. La abstracción se contamina con la figuración". Y añade: “He hablado de misterio y del riesgo. Porque creo que este auditorio es una obra valiente. Un paralelepípedo enigmático en cuyo vientre se aloja el prodigio de una sala sinfónica. Hay una dialéctica. Los denso contra lo ligero. Lo material con lo inmaterial. Lo exterior con lo interior". No parece necesario insistir sobre la índole crucial de sus afirmaciones ¹¹.



⁹ Con Ungers la coincidencia de los opuestos, ahora “tema arquitectónico” se legitima de forma definitiva. No hay que olvidar que el alemán recurrirá a Cusa, Shinckel y MvdR, entre otros, para avararlo como principio. Cfr. Ungers, Liselotte y Oswald Mathias. La ciudad humanista. En: A&V, *Monografía sobre “Berlín IBA’87”*, nº 1, 1985, pág. 20; Ungers, Oswald Mathias. *Architecture as theme*. Milano: Lotus Documents. Gruppo Editoriale Electa, 1982, págs. 29-54; véase también Antoine, Jean-Philippe. “Marne-la-vallée: signes des temps”. Luc Baboulet. *Territoire des signes: la leçon de Marne-la-vallée*. Ecole d’architecture de Marne-la-vallée, 2008, págs. 95-125; véase también Gracia, Francisco de. *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*. Madrid: Ed. Nerea. 1992, pág. 133.

Para una visión de la obra construida del arquitecto, Oswald Mathias Ungers. *Architettura 1951-1990*. Milano: Elemond Editori Associati, 1991; véase también Oswald Mathias Ungers. Orquestación de fragmentos. La esquina de una gran manzana berlinesa. *Arquitectura Viva*, nº 7, 1986, pág. 46

Como nos recuerda Norberg-Schulz, la carta de presentación de las contradicciones en arquitectura –las manifestaciones manieristas– se percibía como un amedrentador cuestionamiento del orden natural de las cosas. La gran aportación de los surrealistas modernos fue enfatizar ese carácter fantástico que se encuentra en la interacción de los opuestos. Cfr. Norberg-Schulz, Ch., *Principles of Modern Architecture*. London: Andreas Papadakis, 2000 (trad. cast. de Jorge Sainz. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, 2005, pág. 71).

¹⁰ Naturalmente, el alcance de dicha orientación y su análisis excede de nuestro ámbito de trabajo. Al mismo tiempo, y aunque el tema escape de nuestro análisis reseñaremos unas breves anotaciones aclaratorias.

Recordemos que Ito hace su propuesta fluida en virtud de un Zeitgeist, como el nuestro, frágil y relativo. Cfr. Ito, T., Cambiemos el concepto de límite y abramos los edificios públicos. En: Ito, Toyo. *Escritos* (trad. cast. de Maite Shigeko Suzuki). Colección de Arquitectura. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. 2000, pág. 204).

El interés por una materialidad inestable (o por una *Ästhetik des Verschwindens* como prefiere denominarla P. Virilio) está presente en Nouvel desde principios de los años setenta del siglo pasado. Cfr. Incorporaciones: entrevista de Alejandro Zaera a Jean Nouvel. *El Croquis*, 65 (“Jean Nouvel, 1987-94”), año XII, 1994, págs. 8-42.

¹¹ Auditorio danés construido en el periurbano de Copenhague.

*“Affirmer et nier: rien de moins obscur,
rien de plus lumineux que ces actes spirituels auxquels toute vie de l'esprit se ramène;
rien de plus intelligible que leur opposition”*

Gabriel TARDE ¹²

“Contraria sunt complementa”.

Niels BOHR ¹³

“Gegensätze und Widersprüche - das ist unsere Harmonie”.

Wassily KANDINSKY ¹⁴

“No hay arte sin tensión ni belleza sin equilibrio”.

Miguel FISAC ¹⁵

Concluamos. Llegados a este punto, resulta justificado resumir, aunque sea de forma esquemática y sin sistematismo, las principales consideraciones a las que nos ha llevado nuestro trabajo. Conviene insistir, antes que nada, que lo que se presenta a modo de tabla de reflexiones finales debe ser vista, tan sólo, como una hipótesis provisional necesaria sujeta a infinitas recriminaciones, confirmaciones y refutaciones. Dejamos la posibilidad abierta, por tanto, a que se puedan rebatir o cuestionar persistentemente, todos y cada uno de nuestros argumentos.

Las siguientes líneas servirán para resumir las conclusiones más inmediatamente aprovechables de nuestra investigación ¹⁶. Para seguir un cierto orden, empezaremos ofreciendo las conclusiones extraídas de la primera parte del trabajo¹⁷.

Conviene advertir, en primer lugar, que la aparición del proceder *révolutionnaire néoclassique* (con sus resistencias a la concatenación, la

¹² [Afirmar y negar: nada menos obscuro, nada más luminoso que estos actos espirituales a los cuales se refiere toda vida del espíritu; nada más inteligible que su oposición]. Cfr. Tarde, G., *Les lois de l'imitation*. París: Alcan, 1890, pag. 76.

¹³ [Lo contradictorio es complementario]. Éste es, quizá, el más celebrado dictum del científico. Bohr lo hizo grabar en su escudo de armas (...) con motivo de la concesión de la Orden Danesa del Elefante en 1947. Cfr. Rioja, Ana. La filosofía de la complementariedad y la descripción objetiva de la naturaleza. *Revista de Filosofía*, 3ª época (1992), nº 8. Editorial Complutense. Universidad Complutense de Madrid, pag. 271, n. 19.

¹⁴ Cfr. Kandinsky, W., *Formen und Farbensprache* (cap. VI). En: Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*. München: R. Piper & Co., Verlag, 1912, pag. 92.

¹⁵ Cfr. García-Abril, Antón. “Miguel Fisac. La arquitectura es un pedazo de aire humanizado”, *El Cultural* (El Mundo) 27/02/2003, Madrid.

¹⁶ La clasificación propuesta no tiene ninguna pretensión de exhaustividad. Estamos, por tanto, ante un fermento de ideas seminales sin líneas de delimitación fijas o claras.

No hemos hecho aquí más que resumir apretadamente algunas directrices de desarrollo que pensamos son necesarias para comprender el proceso de re-ontologización de las enantiosis artísticas.

¹⁷ Teniendo como base estas premisas hemos procurado apuntar algunas estrategias oposicionales que creemos imprescindibles en la metodología proyectual contemporánea.

graduación y la integración) puede ser interpretado como el punto de partida polémico que va a permitir abandonar *l'équilibre mesuré de l'idéal classique* o, si preferimos, la *synthèse harmonieuse des éléments opposées propre de l'embellissement classique*. Las palabras de Kaufmann y Sedlmayr lo insinúan claramente: el esquematismo iluminista de Ledoux, Boullé y Soane, por citar sólo algunos, deja dibujado el camino que ha de conducir a la semideploración del paradigma estético de la *symmetria*, la *diarthrosis* y la medida (*Massästhetik*)¹⁸.

Sin restar interés a estas aportaciones, debemos sin embargo recordar, que la enunciación de las teorías arquitectónicas “revolucionarias” representa solamente la fase intermedia de una sustancial revisión conceptual y teórica que ocupa varios siglos. Aunque nos resulte imposible aportar aquí una visión completa de un fenómeno tan amplio y variado, sí querríamos recoger, a efectos de alcanzar una comprensión más clara del problema, la secuencia teórica a partir de la cual va a irse configurando una parte reconocible de lo que podríamos llamar *arquitectura enantiológica contemporánea*. Intentaremos, por tanto, reunir los principios ideológicos nodales en torno a los cuales gira el problema de las enantiosis arquitectónicas. Un esquema simplificado de los pasos de esta crucial conquista metodológica podría ser el siguiente:

i) El desistimiento o abandono del discurso analógico de correlaciones¹⁹. Aunque queda fuera de los límites de esta breve exposición abundar en detalles sobre este tema, acaso no sea inútil recordar que el estilo de la *Weltanschauung* clásica (de la que forma parte fundamental el objeto arquitectónico) sostiene, mediante convincentes argumentaciones, que el arte implica, necesariamente, una estructura discursiva semejante a la constitución interna y armoniosa del universo. Se trata de una observación elemental, pero reconocible, y profundamente imbricada en lo más profundo del pensamiento estético antiguo. Es comprensible que, desde esta óptica se elijan, como referentes privilegiados para valorar la belleza, teorías e ideas de la existencia como: las de la proporción y la medida pitagóricas, la de la completud y la “organicidad” platónicas, la de la limitación o la



¹⁸ Estamos pensando, como es fácil suponer, también en el pensamiento proyectual de Le Camus de Mézières, Peter Speeth o Louis-Ambroise Dubut. Para certificar esta idea es crucial leer a Kaufmann. Cfr. Kaufmann, E., *Op. cit.*, 1955 (ed. cast.: pág. 222 y ss.).

La *diarthrosis* alude dentro del ámbito de la estética clásica a aquella unidad orgánica y articuladora en la que las diferentes partes o miembros se articulan con claridad y se relacionan rítmica y armoniosamente según proporciones matemáticas. La *diarthrosis* es, pues, la unión armónica entre las partes. Cfr. Elmes, James. *A general and bibliographical Dictionary of the Fine Arts*. London: Thomas Tegg, 1826.

¹⁹ La arquitectura clásica se había desarrollado, pretendidamente, a cuenta de una implícita adhesión a lo que se ha descrito genéricamente como *simpatheia* macro-microcósmica.

perceptibilidad aristotélicas o la de la universalidad de la belleza del mundo, o *pankalía* estoico-patrística²⁰.

Retengamos la conclusión. La arquitectura reproduce, con los medios plásticos que le son propios, los fundamentos del ser y del obrar de la Naturaleza. A su manera, en suma, la arquitectura clásica imita la armonía, destinada a permanecer invisible, de lo creado. Son significativas a este respecto las palabras del Le Corbusier: “L’harmonie est un état de concordance avec las normes de notre univers”²¹.

Metodológicamente, estamos, más o menos obligados a pensar en una suerte de imitación metafísica (*metaphysical mimesis*) de lo real²². La evidencia visual la muestra una arquitectura, la del templo griego, que se concibe *ex analogia rerum*, es decir, en conformidad, o en dependencia recíproca, con los principios constitutivos de la Naturaleza.

En este sentido, la inicial inspiración baconiana (*Novum Organum*, I, XLV) allana el camino a quienes, arropados por nuevas ideas, van a impugnar los ideales del relato vitruviano²³. Con innegable coherencia, Bacon denuncia la ceguera y las limitaciones de un enfoque narrativo-mimético prisionero de una visión coherente y armónica del mundo. La mimesis de lo natural se contruye, en su opinión, a partir de premisas erróneas. Se rechaza, así pues, la valoración unitaria, jerárquica y armónica del mundo. No se puede olvidar el efecto polémico de este precepto. Bacon señala, de forma clara, una defectividad, llamémosle *aspectual* que, al fin, debe ser superada. Es en esta dirección por la que se debe transitar y desde ella afrontar las bases de la experiencia estética. Como nos recuerda Snyder, Bacon busca con esto relativizar la importancia de una armonía preestablecida y, con ello, de sus reglas de ordenación y/o arquetipos mítico-estéticos.

ii) Estrechamente ligado a lo anterior, el proyecto emancipatorio librado por Michel de Frémin, Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, Augustin-Charles d’Aviler o Quatremere de Quincy, entre otros, contra la doctrina de la analogía músico-arquitectónica de René Ouvrard (*Architecture Harmonique*,



²⁰ Hablamos de un sistema pankaliaco en el que el contrario malo/feo funciona como un adjunto secundario que sirve para realzar lo bueno/bello. Encontramos teorizada la teoría de la indispensabilidad de los contrarios en muy diferentes lugares. Por ejemplo, en Escoto Erígena (*De divisione naturae*, V) o en Leibniz (*De rerum originatione radicali*).

²¹ Clara evocación de lo clásico. Estamos ante el Le Corbusier del período del “maquinismo clásico”. Véase al respecto Le Corbusier. *Vers une architecture*, Paris: Crès & Cie, 1923, pág. 115.

²² Tomamos el sintagma de Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pags. 111-121.

²³ Recordemos que Bacon sigue, en esto, al escepticismo de Montaigne y Francisco Sánchez (segunda mitad del siglo XVI) y que retomarán la crítica otros autores como Juan de Caramuel o d’Alembert (en la voz “Microcosme” de la *Encyclopédie*).

1677), *le grand Blondel* (*Cours d'Architecture*, 1683) o Charles Briseux (*Traité du Beau essentiel*, 1752)²⁴.

iii) La emergencia de los primitivismos metódicos racionalistas de Marc-Antoine Laugier, Jean-Louis de Cordemoy, Carlo Lodoli y la reequilibración entre “función” y “representación” con lo que tiene de quiebra de la “máscara embellecida” (*Masque embelli*) de la arquitectura clásica²⁵.

Como sabemos, estas evoluciones y experiencias *desconvencionalizadoras* permiten presagiar, al ofrecer una base especulativa fiable, un giro decisivo en la historia del pensamiento arquitectónico. A partir de este momento el criterio de simplicidad puede reemplazar, transitoria o definitivamente, la tradicional visión de la forma clásica. Es evidente que la aparición de esta afinidad por la esencialización formal está condicionada también por otros aspectos del contexto cultural como el rechazo a la tradición ornamental (p.e. Milizia), la aparición de nuevos hallazgos arqueológicos (Paestum, Selinunte, Agrigento) o la aparición de nuevos principios fundacionales de carácter esencial (p.e. Viel de Saint Maux)²⁶.

El enriquecimiento de la doctrina racional nos va a llevar, casi sin que nos demos cuenta, hacia un nuevo paradigma de referencia. En este sentido, la simplicidad metodológica allana el camino a una más amplia exploración proyectual que incluye elementos como la rarefacción ornamental, la legibilidad tectónica o la especialización espacial y funcional²⁷.

iv) La progresiva deploración de la *imitatio* y el auge de la *inventio*, especialmente tras la discusión entre Blondel y Perrault sobre la naturaleza de la belleza²⁸.

v) El doble proceso de relativización y reorientación radical del gusto que apuntábamos como hipótesis anticipatoria del *Moderno*. Estamos ante una intervención discursiva articulada sobre un doble plano, el del creador y

²⁴ La lista de seguidores de la doctrina se muestra interminable: L. B. Alberti, J. G. Soufflot, G. Boffrand, Le Camus, Berardo Galiani, Benito Bails, J. Ph. Rameau, etc. No parece necesario insistir sobre la importancia capital de sus ideas. Como es sabido, la segunda mitad del siglo XVIII ha sido señalada por la historiografía como una fase fundamental e institutiva marcada por la insumisión frente al convencionalismo y la arbitrariedad.

²⁵ “Nessuna cosa si dee mettere in rappresentazione (...) che non sia veramente in funzione”. Cfr. Lodoli, C.; Memmo, A., *Elementi dell'architettura lodoliana*. Libri Due (Capo I. Commento sora i principali passo del Saggio algarottiano). Milano: Società Editrice dei classici italiani d'architettura civile, 1834, pág. 16; véase también Milizia, F. *Saggio d'architettura* (Introduzione) en *Opere complete di Francesco Milizia risguardanti le belle arti*. Vol. 9. Bologna: Stamperia Cardinali e Frulli, 1827, pág. 20.

Tomamos la idea de la *Masque embelli* de D'Alembert. Cfr. D'Alembert, Jean le Rond. *Discours Préliminaire de L'Encyclopédie en "Ouvres de d'Alembert*. Tome 1 (1^{re} Partie) París: A. Belin, 1821, pág. 38.

²⁶ Es difícil apreciar en su justa medida la posible influencia de los órdenes “simplificados” hallados a mediados del siglo XVIII en Paestum, Selinunte, Agrigento y Siracusa.

²⁷ Desarrollos éstos que encuentran una aplicación clara todavía en las primeras décadas del siglo XIX.

²⁸ Podemos distinguir la invención reformista y no rupturista seguida por Serlio, Romano, Miguel Ángel o Palladio de la invención superadora de lo clásico de Perrault, Frémin, Cordemoy, Laugier, Patte o Frezier. Recordemos que la pura invención perraultiana, se retoma, también, en el *Parere* piranesiano.

el del espectador, que deja ver una significativa inversión de tendencia. El debate teórico en torno a la cuestión del gusto durante los siglos XVII y XVIII, difícilmente resumible, deja, no obstante, una serie de puntos cruciales. Una síntesis extrema sería la siguiente²⁹:

v.i La reflexión anticipatoria de Cordemoy sobre la *bienséance* y la posterior difusión de la *esthétique du caractère*, de la que forma parte, indisolublemente el nuevo *principe d'équilibre en tension* ³⁰.

v.ii De la lectura crítico-reflexiva perraultiana es posible extraer bastantes conclusiones. A modo de resumen subrayamos, por una parte, su cuestionamiento de la tradición *commensurabilista* grecolatina y, por otro, su reflexión acerca de la condición subjetiva de lo bello ³¹. Llegados aquí podemos comprender por qué la *deconventionnalisation discipliner* emprendida por Perrault –pero también por Laugier, Leroy y otros– se ve acompañada en este periodo por una fe igualmente fuerte en la *imagination créatrice*³².

v.iii La intervención innovadora de Blaise Pascal distinguiendo entre la vía del sentimiento o de la subjetividad de gusto (*l'esprit ou l'esthétique de la finesse-délicatesse*) y la vía de la objetividad de las reglas y la razón (*l'esprit de géométrie*) ³³. De esta tensión estética quintaesencial se nutrirá también, a su manera, la relevante *culture mondaine* francesa de la época³⁴.

v.iv A otro nivel, debemos reconocer la importancia que el desarrollo de las artes decorativas y aplicadas (como *les ombres chinoises, les passe-temps et les portraits à la Silhouette, les dessin des ombres*, o la vieja *Sciagraphie*) representan en el proceso de transformación del gusto que se está sustanciando en este momento.

²⁹ Difícilmente podríamos resumir la variedad de aspectos relacionados con la valoración del gusto que se realizan durante los siglos XVII y XVIII.

³⁰ Ledoux lo expresa de forma paradigmática: "Les règles du goût ont des bases sûres; elles sont indépendantes des exemples qui pourroient l'entraver. En littérature, peinture, sculpture, c'est l'économie, bien entendue, qui prépare la richesse. Les contrastes, les oppositions l'assurent" [Las reglas del gusto tienen bases seguras; son independientes de los ejemplos que lo podrían obstaculizar. Tanto en literatura, como en escultura y pintura, la economía bien entendida es la que prepara la riqueza. Los contrastes y las oposiciones la afianzan]. Cfr. Ledoux, C. N., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et ...*, Vol. 1. ("Plan d'une maison de campagne. Planches 22 et 23). París: Chez L'auteur. 1804, pág. 89.

En otro fragmento del texto podemos leer lo siguiente: "L'activité de l'imagination ne laisse aucun repos, elle agit même quand les facultés semblent l'abandonner. Les oppositions, les contrastes, les provocations qui nous entourent, éveillent le sentiment; plus on possède, plus on desire" [La actividad de la imaginación no permite ningún reposo, incluso actúa cuando las facultades parecen abandonarla. Los obstáculos, los contrastes, las provocaciones que nos rodean, despiertan el sentimiento; cuanto más se tiene, más se quiere]. Cfr. Ledoux, C. N., *Ibidem*, pág. 54.

³¹ El estudio sobre las *beautés arbitraires* se enmarca como tema en este debate.

³² La legitimación del ejercicio de la invención proyectual está inevitablemente ligada a la revelación y/o constatación de la arbitrariedad o relatividad de los órdenes. Un primer paso para comprender los fundamentos de la metodología proyectual contemporánea consiste, pues, en la desperpetuación de los valores y convenciones asociados a la utopía del orden clásico.

³³ Cfr. Pascal, B., *Géométrie-Finesse. Fragment n° 1-2*. (Copies manuscrites du XVII^e s.). En: *Pensées diverses* (cap. XXXI). Éditions de Port-Royal, 1669 et janvier 1670, págs 319–323.

³⁴ Esta dialéctica se proyecta sobre un cambio de siglo dominado por la actividad sociocultural de los Salones y la actividad teórica de Mme. de Lambert, D. Bouhours, Chevalier de Méré, etc.

v.v Las críticas a las ideas de uniformidad, monotonía y regularidad y el auge de la variedad ³⁵.

v.vi Destaquemos, por lo demás, que tras la *picturesquization laugeriana* se repiten y multiplican los pronunciamientos a favor de la irregularidad (p.e. en Girardin), la *disparité choquante* y el contraste en una tendencia a la que no es ajena el círculo intelectual enciclopedista. La reorientación del gusto del período se alimenta, pues, de la confluencia de diferentes construcciones teóricas y de la muy importante contribución realizada por la *Encyclopédie* y por textos como el *Essai sur le goût* (1757) de Montesquieu, o *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece* (1758) de J. D. Leroy ³⁶.

El papel del último se va a mostrar crucial en este ámbito. A Leroy le debemos, en efecto, la teoría de las dos formas de apreciación (armónica y discordante) de la naturaleza. La bifurcación de Leroy, contenida en la segunda edición de 1770, pone el acento, así, sobre la belleza de la *disparité frappante* de las formas naturales ³⁷.

³⁵ Es posible encontrarlas en ensayos de Bacon como *Of Gardens* o *On Building*, ambos de 1625.

El grado máximo de crítica a la monotonía lo encontramos en *L'architecture considérée sous le rapport de l'art* (1804) de Ledoux. Esta idea aparece explícitamente desarrollada en las líneas siguientes: "Nos yeux habitués aux décorations de convention, aux plans sans mouvement, empreints des souvenirs hétérogènes que le délire du jour accueille, n'exigent rien de ceux qui se soumettent à la pratique condescendante qui asservit l'art. Il semble que les productions soient alignées avec le cordeau de la stérile uniformité. La critique concentrée dans ses limites fait rentrer dans le rang ceux qui le dépassent ou s'en écartent, comme si les besoins successifs de l'ordre social n'appelloient pas assez la variété. Que diroit-on d'un monstre qui n'aurait ni bras ni jambes? C'est ce que deviendrait l'Architecture dont on supprime les seuls effets que l'on puisse tirer des corps; des saillies bien combinées, des ombres portées, cet isolement enfin qui offre en tout sens le contraste des masses? [Nuestros ojos acostumbrados a decoraciones convencionales y planos sin movimiento, -escribe Ledoux- impregnados de heterogéneos recuerdos que el delirio de hoy recoge, nada exigen de quienes se someten a la condescendiente práctica que esclaviza al arte. Parece que las obras estuvieran alineadas con el rasero de la estéril uniformidad. La crítica, cerrada en sus límites, hace volver a sus filas a aquellos que la desbordan o se apartan de ella, como las sucesivas necesidades del orden social no llevaron consigo suficiente variedad. ¿Qué diríamos de un monstruo que no tuviera brazos ni piernas? Esto es lo que llegaría a ser la Arquitectura si se le van suprimiendo los únicos efectos que se pueden derivan de los cuerpos: ¿unos salientes bien combinados, unas sombras proyectadas, en fin ese aislamiento que ofrece, en todos sentidos, el contraste de masas?]. Cfr. Ledoux, C. N., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et ...*, Vol. 1. Introduction. Paris: Chez L'auteur. 1804, págs. 27-28.

³⁶ Encontramos la denuncia contra la monotonía incluso en alguien tan aparentemente alejado de esta sensibilidad como Bacon. Como nos recuerda Tatarkiewicz, su innegable e intrascendente presencia en el terreno de la estética, no impide que para algunos sea visto como uno de los más tempranos precursores del pintoresquismo inglés del siglo XVIII. Cfr. Tatarkiewicz. *Op. cit.*, 1974 (ed. cast.: pág. 389); Cfr. Bacon, F., *Of gardens*, en: *The Essays or Counsels, Civill and Morall, of Francis Lo. Verulam, Viscount St. Alban*. London: John Haviland for Hanna Barret, 1625.

El papel de Leroy es crucial. De hecho, para Szambien es el eslabón que engrana "el racionalismo francés, la arquitectura de la revolución y la normalización compositiva y tipológica que tanta fortuna tendría en la arquitectura decimonónica". A Leroy se debe una de las más lúcidas intuiciones de la época sobre la *disparité choquante* o *frappante*. Sobre la defensa de la *disparidad chocante* véase Le Roy, David. *Op. cit.*, 1770.

³⁷ Repetimos aquí, para comodidad del lector, la traducción del original en francés que dábamos en el punto 1.3.2.4: "Reflexionando sobre el inmenso número de producciones que ofrece el magnífico espectáculo de la naturaleza por todas partes, creo que he podido reconocer en él dos ideas radicalmente opuestas; ideas que se nos ofrecen con frecuencia y que hemos aprendido a amar por la fuerza del hábito: éstas son, la idea de la simetría, o de la regularidad perfecta en relación con nuestros órganos, y la de la disparidad chocante. (...) Todos los seres humanos deben amar, por consiguiente, tanto la regularidad perfecta como la irregularidad chocante". Cfr. Le Roy, Julien-David. *Ibidem.*, pág. xiii. Incluimos, dada su indudable importancia, la traducción al inglés: "Reflecting on the multitude of works that the magnificent spectacle of nature affords to us on every side, I seem to find in it two radically opposed general ideas, which it presents to us frequently that we learn to love them by force of habit: these are the idea of symmetry, of perfect regularity in relation to our own perceptions; and the idea of conspicuous irregularity (...) All human beings must consequently love both perfect regularity and striking irregularity" Cfr. Le Roy, Julien-David. *Les Ruines...* 1770 (trad. al inglés de David Britt. *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004, pág. 378). A su vez, se puede observar como en diferentes partes del texto se realiza una defensa de lo Pintoresco.

v.vii El abandono de la reivindicación de la unidad orgánica y la quiebra de la identificación entre sentimiento de unidad y placer estético.

Como ha sido ampliamente demostrado, la desarticulación de la unidad barroca y, con ello, la presentación fragmentada de los componentes, es el perno teórico en torno al cual gira la razón compositiva y edificatoria moderna. Es un hecho indiscutible que la *désarticulation néoclassique des structures* va a producir, en el terreno más estrictamente arquitectónico, una *coupure méthodologique* de extraordinaria importancia. De hecho, es la *presentación fragmentada* de los componentes, su *diaresis*, la que preanuncia el composicionalismo tensional moderno³⁸.

v.viii Otro episodio ejemplificativo de la voluntad de superar el modelo clásico que aspiraba a la medida y el equilibrio armónico (*Massästhetik*) lo encontramos en la propuesta pintoresca inglesa que se desarrolla a partir del último tercio del siglo XVIII³⁹.

Como ha sido ampliamente demostrado, es la mirada admirativa, y casi reverencial, hacia la diversidad natural (*Naturae varietas*)⁴⁰ el verdadero perno teórico en torno al cual gira, de manera más o menos explícita, lo más significativo de esta innovadora línea de experimentación proyectual. La fuerte presencia del adagio de la *varietas delectat*⁴¹, es decir, del viejo topos de la *grata variedad*, es la prueba más evidente de ello. Por contra, está totalmente ausente, no

³⁸ Sintaxis apedazada ligada a la *estetica delle rovine* y a la búsqueda epocal de lo originario.

Sin embargo, y pese a los cambios aquí descritos, se va a seguir teorizando y poniendo en práctica la ley de la unidad.

No hay que olvidar, por otra parte, que pese a los cambios en las concepciones proyectuales la teorización estética sobre la unidad (conexión sintáctico-composicional) va a perdurar por mucho tiempo. Recordemos a este respecto, el papel principal que tiene la ley de la unidad en la estética, claramente prerromántica, de Frans Hemsterhuis (*Lettre sur la sculpture*, 1769). Las afirmaciones del holandés coinciden cronológicamente con las investigaciones realizadas en la época por los arquitectos revolucionarios de la generación de 1730.

³⁹ Aunque la praxis concreta se acomete a principios de siglo (p.e. en Chiswick House o en Twickenham) los conceptos no aparecen hasta finales de siglo. En 1794, aparecen, de hecho, las que se consideran tres obras inaugurales del nuevo género: *Three Essays: On Picturesque Beauty* de William Gilpin, primero, *Essays on the picturesque* de Uvedal Price y *The Landscape* de Richard Payne Knight.

Recordemos, otra vez más, que en la segunda edición de *Ruines*, Leroy va a reconocer la validez de una categoría de belleza, la de la *disparité frappante*, alternativa al gusto clásico tradicional. Podemos clasificar las fenomenologías estéticas de Leroy en dos categorías: la primera, similar a la estructura de los animales, comprendería los objetos en los que se percibe simetría y regularidad; la segunda, por contra, se referiría a aquellas instancias en las que existe una disparidad fuerte y sorprendente (*disparité frappante*). Leroy pone como ejemplos de esta última, el trazado irregular de los ríos, la infinita variedad cromática de las flores o la disposición de las estrellas en el cielo. Estas categorías se corresponden, a su vez, con los enfoques clásico (o francés) y pintoresco (o inglés). Cfr. Le Roy, Julien-David. *Op. cit.* 1770.

En cuanto a las características concretas del estilo, son de sobra conocidas: libertad formal, disimetría sistemática, motricidad de la experiencia estética, atención al Genius Loci (posición cercana a la visión panteísta en boga en este período), etc. Cfr. Mateu Bellés, Joan F., y Nieto Salvatierra, Manuel (Eds.). *Retorno al paisaje El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*. Valencia: Evren, 2008, pág. 286 y ss.; véase también, Ábalos, I., *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2008, pág. 12 y ss; véase además, Maderuelo, Javier (Introd.), *William Gilpin. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores, S. L., 2004, págs. 32-33; véase por último, Ábalos, Inaki (Ed.), *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. L., Col. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2009. pág. 17.

⁴⁰ Tema presente en Plinio (*HN* 9.102), Montaigne (*Les Essays*, lib. III), etc

⁴¹ Cfr. Fedro, *Fabulae*, II, praef. 10; Cicerón, *De natura deorum* I.4,21; I.9,22; Cicerón, *Rhetorica ad Herennium* 3, 12, 22; Eurípides, *Orestes* 234; Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, 7, 15. Cfr. Fitzgerald, William. *Variety: The Life of a Roman Concept*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016, págs. 57-58.

sólo la unidad espacio-temporal barroca, el ordenamiento simétrico-axial (por ejemplo, *en enfilade*) o la *loi d'adaptation au cadre architectural* sino también, y esto quizá sea lo más importante, la nivelación de tensiones propia del *embellissement classique*, es decir, el principio del agradable equilibrio del conjunto⁴².

En efecto, la construcción de los grandes jardines paisajistas ingleses de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII no vendrá acompañada por el previsto equilibrio de tensiones y elementos. Aunque no son muchos los datos que poseemos, mayormente dibujos, mapas topográficos y descripciones literarias, podemos intentar resumir los rasgos oposicionales desarrollados en este contexto. Algunas de estas oposiciones son las siguientes⁴³:

-*Frontalidad/ pluralidad de puntos de vista*. Un ejemplo demostrativo al respecto es el conflicto entre los puntos de vista estrictamente frontales de las villas neopalladianas o de los *châteaux baroques* y el dinamismo de la experiencia estética ofrecida por el jardín pintoresco. Un ejemplo demostrativo al respecto es el conjunto de Stourhead (1744-70) en Wiltshire⁴⁴.

-*Esponáneo/ prefigurado*. Oxímoron subyacente en la mayoría de los jardines paisajistas ingleses del siglo XVIII. Se puede decir esto

⁴² Los poetas, jardineros y arquitectos pintorescos enseñan a admitir un principio creativo cuya pertinencia sólo ahora se juzga conveniente. De hecho, es la oposición misma, violenta y programática, lo que domina en el diseño la *esthétique du pittoresque*. Y esto porque la visión de la naturaleza se ha complicado, y se necesita adoptar nuevos principios para comprender y describir la constitución cambiante de la naturaleza.

Podemos señalar otro aspecto significativo para nuestro análisis. No ha de excluirse el influjo que tuvo la lección oriental en el cambio de tendencia. No en vano, el pensamiento pintoresco va a estar muy influido por la estética japonesa. Podemos encontrar esta idea crucial en textos de sir William Temple (p.e., *Upon the Gardens of Epicurus*) o de Horace Walpole (p.e., *On Modern Gardening*). Cfr. Jullien, François. *La grande image n'a pas de forme*. París: Éditions du Seuil, 2003 (trad. cast. de Albert Galvany. *La gran imagen no tiene forma o del no-objeto por la pintura. Ensayo de des-ontología*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay. S. A., 2008, págs. 280-281).

Dado los límites del presente trabajo, no es posible extendernos en el análisis de los fundamentos histórico-metodológicos de esta orientación proyectual. Nos limitaremos, únicamente, a señalar un aspecto esencial del problema: aquel que hemos denominado oposicional o contrastivo.

⁴³ No es posible resumir de forma breve la pluralidad de las experiencias enantiológicas acumuladas en esta manera de proyectar. No se pretende, en todo caso, que esta clasificación sea ni exhaustiva, ni excluyente. Se ofrece, por tanto, con un carácter únicamente demostrativo o ilustrativo. De hecho, la lista se podría completar con otras oposiciones relacionadas que consideramos posibles:

-contraste de escala; así, por ejemplo, entre la dimensión monumental de las grandes residencias dieciochescas y la escala de los pabellones y *folies* burlingtonianas.

-contraste entre la *espacialidad* mensurable barroca (pensemos en la cadencia de las *enfilades*) y el espacio sensorial pintoresco.

-oposición entre geometría estricta/ curvilineidad sinusoidal. Es la que opone la arquitectura anglo-palladiana con la sinusoidal de la libre naturaleza. Como el espacio visivo del jardín está hecho de relaciones asociativas, la sinusoidal va a ser la línea que articule los fragmentos-escena unitariamente y permita su vinculación plástica.

-oposición entre concavidad y convexidad.

-ordenamiento simétrico-tectónico/ ordenamiento atectónico.

-libre/ convencionalizado. La voluntad de conferir al jardín un carácter más libre y menos metodizado inspira, de manera inequívoca, la nueva interpretación del pensamiento pintoresco (*picturesque thinking*). La más clara prueba del rechazo a las convenciones estilísticas va a ser la depreciación o minusvaloración casi completa de las experimentaciones geométricas anteriores (p.e. de las topiarias arquitectónicas). Cfr. Gilpin, W., *Three Essays* (III "Poem, on Landscape Painting"). London: R. Blamire, 1792.

⁴⁴ La villa neopalladiana, diseñada por Henry Flitcroft, se opone al jardín creado por Henry Hoare II.

en tanto en cuanto se recurre a lo falsamente naturalista y al artificio del “falso histórico”⁴⁵.

-*Estatismo/ dinamicidad experiencial*. Estamos pensando en la confrontación entre la centralidad y el quietismo del encuadre arquitectónico y el dinamismo espacial pintoresco.

-*Unidad/ fragmentación*. Y esto en cuanto se produce un debilitamiento del concepto unificador barroco⁴⁶.

-*Limitado (perceptible) o cerrado/ ininterrumpido (imperceptible) o abierto*. En términos espaciales, el discurso pintoresco va a proponer la idea de una composición paisajística sin interrupciones o cierres visuales. En otros términos, lo que esta mirada quiere ofrecer es la posibilidad de un paisaje enteramente diáfano, es decir, sin elementos oclusivos o márgenes de acotamiento y protección⁴⁷. Un claro ejemplo de esta estrategia compositiva lo representa, en opinión de Walpole, Houghton Park⁴⁸.

-*Yuxtaposición de cuerpos diversificados y/o contraste de formas desiguales*⁴⁹. Se trata, como sabemos, de una visión articulada sobre la libertad expresiva que potencia los efectos, decididos y explícitos, de contraste. Se pueden citar a modo de ejemplo el Vanbrugh Castle (h. 1720) de John Vanbrugh, la Strawberry Hill House (h. 1750) de Horace Walpole, Downton Castle (1770), la residencia campestre de Richard Payne Knight o la Kentchurch Court (1795) y el Luscombe Castle (1799) de John Nash. Otros ejemplos más recientes son la Abbotsford House (1816-1823) de William Atkinson, Harlaxton Manor (h. 1831) de William Burn y el Scotney Castle (1837-44) de Anthony Salvin⁵⁰.

-*Simetría/ asimetría*. Para ilustrar este punto hemos elegido el Vanbrugh Castle (1718-25), la casa familiar del célebre arquitecto

⁴⁵ Y es que el jardín liberal propone una secuencia de escenas verosíblemente naturales que ocultan en realidad una naturaleza tan artificiosa como el escenario francés. Otro ejemplo se daría a la hora de recrear temas de la antigüedad o escenarios arcádicos.

⁴⁶ “(...) die raum-zeitliche Einheit des Barockgartens mit seiner symmetrisch-tektonischen Ordnung (...) im Landschaftsgarten durch eine raum-und zeitlose, nur mehr ideelle und gefühlsmäßige Einheit ersetzt” [(...) la unidad espacio-temporal del jardín barroco, con su disposición simétrica-tectónica (...) fue reemplazada en el jardín paisajístico por una unidad aespacial y atemporal, de carácter únicamente ideal y sensitivo] Cfr. Buttler, Adrian von. *Der Landschaftsgarten: Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*. Köln: Du Mont, 1989. pág. 53.

⁴⁷ Como en el jardín oriental, los límites se volvían imprecisos primándose los valores visuales sobre todos los demás. De ahí la proliferación de recursos como el *ha-ha*, una zanja invisible con la que se lograba la imagen de un espacio abierto ininterrumpido (*prospect*).

Al eliminar, apariencialmente, los linderos que acotaban el espacio del jardín se eliminaba la idea, tan recurrente hasta entonces, del espacio-límite Cfr. Walpole, Horace. *Essay on Modern Gardening*, 1785.

⁴⁸ Para Walpole el jardín diseñado por Kingsmill Eyre muestra uno de los primeros ejemplos de composición abierta. Cfr. Walpole, H., *Essai sur l'art des jardins modernes*. Strawberry-Hill: T. Kirgate, 1785, págs. 54-55.

⁴⁹ Cfr. Whately, Thomas. *Observations on Modern Gardening* (Cap. XXVIII, “Of Water: Of a lake”). London: T. Payne, 1770, págs. 69-70.

⁵⁰ Destaca, por otra parte, la oposición topográfica cóncavo-convexo. Cfr. Walpole, Horace. *Essay on Modern Gardening*, 1785.

barroco Sir John Vanbrugh y la Strawberry Hill House (1750-1776) de Horace Walpole. Un ejemplo mucho más tardío es el Scarisbrick hall (1836-47) en Lancashire de Augustus Welby Pugin.

-*Contraste de estilos*. Idea basada en la gradualidad y agregatividad de estilos de la construcción. Así, por ejemplo, en la mansión campestre Deepdene (h. 1823) de Thomas Hope y William Atkinson⁵¹.

-*Contrastes de luz y sombra*. Destaca como un caso ejemplar la Seaton Delaval Hall [1719] una casa de campo diseñada por Sir John Vanbrugh en Northumberland⁵².

-*Contrastes cromáticos*. Así el contraste entre la uniformidad tonal de los árboles caducifolios y la variación de los perennifolios⁵³.

-*Contrastes texturales*. Esta oposición es fundamental para comprender el sistema de valores pintorescos. Valga como ejemplo el Seaton Delaval Hall (1719) de John Vanbrugh⁵⁴.

-*Bello/ feo*. Las teorías de Uvedale Price ejemplifican la voluntad de superar los límites de lo bello establecidos por la doctrina clasicista⁵⁵.

Como es fácil suponer, esta serie de factores va a ejercer un rol determinante en el marco de desintegración del *clásico* y construcción del *moderno*. En este sentido se ha llegado a hablar de una ruptura radical (*coupure esthétique méthodologique*) con los valores de la tradición aunque el posicionamiento de la historiografía arquitectónica respecto de la *esthétique du pittoresque* admite muchas interpretaciones⁵⁶. De entre todas ellas tal vez merezca ser destacada la de Julius von Schlosser uno de los principales representantes de la escuela vienesa de Historia del Arte. “Los conceptos –escribe el

⁵¹ Como nos recuerda Aníbarro, Deepdene es un caso paradigmático del *mixed and intricate style* que defendían Uvedale Price y Richard Payne Knight. Cfr. Aníbarro, Miguel Ángel. Lo pintoresco: del jardín a la arquitectura. *Cuaderno de notas*, n. 3, 1995, pág. 109.

⁵² Cfr. Gilpin, W., *Three Essays* (III “Poem, on Landscape Painting”, London: R. Blamire, 1792; véase también Ruskin, J., *The seven lamps of architecture* (The Lamp of Memory, Cap. VI, XII), 1848 (trad. cast. de Xavier Costa Guix. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989); véase además, Pevsner, Nikolaus. *The Picturesque in Architecture*. *Royal Institute of British Architects Journal*, 1947 (trad. cast. de Miguel Ángel Aníbarro. Lo Pintoresco en la arquitectura. *Cuaderno de Notas*, n° 2, 1994).

⁵³ Walpole la vincula con W. Kent. Cfr. Walpole, H., *Essay on Modern Gardening*, 1785.

⁵⁴ Oposición defendida por William Gilpin. Cfr. Gilpin, W., *Three Essays* (I “On picturesque beauty”). London: R. Blamire, 1792; véase también, Pevsner, Nikolaus. *Op. cit.*, 1947 (ed. cast.: pág. 103).

⁵⁵ En lo relativo a la incorporación de la irregularidad (neglect) a la teoría estética pintoresca, véase Ábalos, Inaki (Ed.), *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. L., Col. Compendios de Arquitectura Contemporánea. 2009, pág. 15; véase también Uvedale Price. *On the Picturesque* (Cap. XI). London: Edinburgh: Caldwell; London: Orr, 1842, págs. 147-163.

⁵⁶ Encontramos importantes notas críticas en teóricos e historiadores como Alan Colquhoun o Colin Rowe. Sobre la incidencia de la estética pintoresca en el terreno arquitectónico véase, además del clásico de Pevsner, Ábalos, I., (Ed.), *Op. cit.*, 2009.

austríaco- son realmente nuevos, puesto que no existían ni podían existir antes, y nacen de una mentalidad muy distinta, orientada hacia el futuro. No había lugar para ellos en la vieja teoría y está claro que están íntimamente relacionados con el ejercicio práctico de la poesía, así como con el de las artes figurativas”⁵⁷. En otras palabras, estaríamos ante una situación inédita en la medida en que se adoptan nuevos principios sin precedentes históricos comparables.

v. ix La aparición de una experiencia estética, la de la belleza Sublime (*die erhabene Schönheit*) que desuniversaliza, de una manera amplia, la visión *pankalíaca* del universo⁵⁸. No es el momento de determinar su constitución profunda; ni tampoco el de analizar con detenimiento su origen, su desarrollo o su posible condición categorial. Pero sí el de poner de manifiesto otros extremos de no menor interés como sus códigos figurativos, su configuración espacial o su sintaxis profunda. Considerado bajo este prisma, lo Sublime se nos presenta como una “mirada” natural en clara antítesis con respecto al sentimiento preciosista y ético-pedagógico de la *Weltanschauung* vigente⁵⁹.

Es el propio Burke el que sugiere, sobre bases sensistas, la crítica a la *agradabilidad* (*die Annehmlichkeit*) y la *monotonidad* dominante. Para el empirista, lo Sublime: “(...) it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (debe producir la más

⁵⁷ “Es sind wirklich neue Gedanken, die vorher nicht da waren und nicht da sein konnten, da sie einer ganz veränderten, auf die Zukunft weisenden Geistesart entspringen. In der alten Theorie war kein Platz dafür, und es ist klar, daß sie mit der praktischen Kunstübung der Dichtung wie der Bildkünste selbst innig verschwistert sind” Cfr. Schlosser, Julius. *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der Neueren Kunstgeschichte*. Viena: Kunstverlag Anton Schroll & Co. Ges. M. B. H., 1924, pág. 569.

Para ciertos autores, entre los que se cuenta Schlosser, resulta evidente que esta estética y todas las categorías vinculadas a ella, alteraron de manera más o menos explícita el imaginario arquitectónico de la época. A este respecto son muy pertinentes los estudios de Javier Maderuelo. Una de las mejores síntesis sobre este tema puede verse en el libro *El paisaje: génesis de un concepto* (Madrid: Abada, 2005). Para identificar el legado positivo de este abanico de nuevos conceptos véanse Maderuelo, J., La mirada pintoresca. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n.º. 11, 2012, págs. 79-90, ISSN-e 1579-7414; Maderuelo, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Tegui: Fundación César Manrique, Servicio de Publicaciones, 1996.

Sobre las transformaciones provocadas por el pintoresco en el urbanismo véase Cullen, G., *Townscape*. London: Architectural Press, 1961.

⁵⁸ Como ejemplo de los numerosos autores que mantienen esta postura recordemos a Platón (*Ti.* I), Aristóteles (*De coelo et mundo*, II, 5), Cicerón (*De natura deorum*, II, 5), Thomas de York (*Sapientiale sive Metaphysica*, 10), B. Castiglione (*Il libro del Cortigiano*, lib. IV) etc. Cfr. Tatarkiewicz, W., *Op. cit.*, 1974 (ed. cast.: pág. 153).

Hay que decir, con todo, que la disolución de semejante modelo, responde a múltiples causas y circunstancias. Resulta imposible resumir la historia de este proceso.

El sintagma utilizado (“die erhabene Schönheit”) nos aleja de la discusión sobre el entramado y los límites categoriales de la época. Como es sabido, la idea de lo Sublime aparece inicialmente marcada por un sistema teórico poco definido que hunde sus raíces, vía Boileau-Despréaux, en el *pathos* helenístico de Pseudo Longino. Para Bozal, existen tres factores que explican la aparición del concepto de lo sublime en la segunda mitad del s. XVIII: uno, la alta valoración crítica que tienen, en este momento, la obra literaria de Shakespeare y Milton; dos, la repercusión de una versión longiniana, la de Boileau, que, aunque limitada a lo literario, provoca una ardorosa polémica que ocupa todo el siglo; y tres, la aportación de un Joseph Addison que amplía los límites de lo sublime sacándolo de lo específicamente literario. Gracias a este último, lo sublime se estudia en toda su amplitud. Véase al respecto el estudio preliminar de Valeriano Bozal a Burke, Edmund. *Op. cit.*, 1985, págs. 12-13.

⁵⁹ Para De Paz, la muerte de Dios preanunciada por Jean-Paul (1790) abre la puerta a todas aquellas instancias, como lo horrible o lo discordante, excluidas de la visión teísta (pankalíaca). La visión de la naturaleza, por tanto, se amplía y enriquece.

Para comprender el sentido de esta propuesta es necesario recordar, además, que lo Sublime postula una gramática de la belleza que desvincula la belleza y lo moral (p.e. en Burke). Cfr. De Paz, Alfredo. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992.

poderosa emoción que el espíritu sea capaz de sentir)⁶⁰. De ahí la importancia excepcional que adquieren las nociones estéticas de tensión, efecto empático (*Wirkung*), asombro (*thaumasía*) o sorpresa (*ékplexis*)⁶¹. Principios o criterios propios que, en todo caso, implican un gradual pero progresivo alejamiento con respecto a la idealizada *Schaulust* clásica o, dicho de otra manera, de la *jouissance scopique* pankaliaca.

Pero no es sólo esto. Por fin, en las realizaciones de la época podemos registrar la ausencia de uno de los más emblemáticos presupuestos de la praxis *poiética* clásica: nos referimos a la unificación armónica de factores opuestos que propicia la fórmula antigua –y, no lo olvidemos, también cristiana– de la *concordia discors*. Para comprobarlo, basta reparar brevemente en los ejemplos que nos proporciona la arquitectura visionaria de Ledoux o Boullée.

v. x El ascenso del valor de la sensación y de un modelo apreciativo dominado por la impresión y la inmediatez visual. De manera específica, no es difícil hallar en los textos más representativos de la teoría artística moderna la persistencia de una impronta psico-fisiológica marcada por el tema de los sentimientos subjetivos y de la apreciación visual⁶².

vi) Aunque el tema queda fuera de los límites de nuestro estudio, acaso no sea inútil recordar que muchos de los supuestos del pensamiento de la *Natürphilosophie* y la biología romántica alemana van a girar en torno a cuestiones como la oposición (*Gegensatz*), la contradicción (*Widerspruch*), la oscilación polar (*Schweben*), la reconciliación de los opuestos o la sintoticidad o asintoticidad de los contrarios⁶³. Por lo demás, no resulta difícil

⁶⁰ Cfr. Burke, E., *Op. cit.*, (Part I. On the Sublime and Beautiful, Sect. VII “Of the Sublime”), 1833, pág. 44.

⁶¹ Nociones que, por otra parte, son habitualmente invocadas por los arquitectos revolucionarios franceses de la generación de 1730.

⁶² Aspecto éste, muy ligado al anterior. Recordemos en este punto que la metodología proyectual pintoresca se muestra intencionada y explícitamente ligada a lo visual. Como es sabido, los jardineros van a proceder a la manera de los paisajistas barrocos del siglo XVII, y a su vez, van a influir en la mayoría de los pintores paisajistas del XIX (de Turner a Monet). Cfr. Maderuelo, Javier (Introd.), *William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores, S. L., 2004, pág. 41; véase al respecto el estudio preliminar de Javier Maderuelo a William Gilpin. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores, S. L., 2004, pág. 41.

De esta reivindicación indispensable se ocuparán autores como J. Addison, A. Pope, R. Payne Knight, A. Cozens, Boullée, Ledoux o Le Camus de Méziers, por citar sólo algunos de los más conocidos. En lo relativo a la incidencia de la sensación dentro del debate arquitectónico de los siglos XVIII y XIX, véase Szambien, W., *Op. cit.*, 1986 (ed. cast.: pág. 142 y ss.).

⁶³ En los escritos del tercer cuarto del siglo XVIII, los escritos de juventud de Schelling pertenecientes a su *Natürphilosophie*, se produce una situación clave para el asunto que nos ocupa, a saber, la convicción, por parte de estos autores, del agotamiento de la idea del alma del mundo. El viejo concepto del alma universal va a quedar sustituido por un nuevo principio universal: el de la polaridad, un principio que emerge en este instante como leitmotiv principal de entre los avances científicos del período. Como nos recuerda Gode-Von Aesch, la idea de la polaridad, desarrollada en forma paralela a la teoría de la electricidad, se va a postular como el principio destinado “a reemplazar el viejo concepto de una cadena de la existencia [Weltseele] como garante de la continuidad y unidad en la naturaleza”. Cfr. Gode-Von Aesch, Alexander. *Natural Science in German Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1947 (trad. cast. de Ilse Teresa M. de Brugger. *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, S. A., 1947, pág. 169, n. 34).

Es conocida la influencia que ejercieron sobre la filosofía natural de Schelling, tanto la noción de polaridad böhmeana como las teorías sobre las propiedades galvánicas de J. W. Ritter, las investigaciones electricidad animal de Galvani o la física precrítica (dinámica) de Kant.

establecer un determinado paralelismo entre las ideas filosóficas asociadas a la *Natürphilosophie* y las ideas y sentimientos estéticos que provoca la pintura, profundamente metafísica (*metaphysische Malerei*), de Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge o Carl Gustav Carus. Así ocurre, por ejemplo, con la temática friedrichiana del crepúsculo (*Abenddämmerung*) y del amanecer (*Morgendämmerung*)⁶⁴. También en los arabescos de Runge se insinúan las ideas de productividad o desarrollo infinito de la naturaleza y de cohesión o unidad orgánica⁶⁵. Hay que destacar, por último, la recuperación que se hace en la pintura “geovivencial” (*Erdlebenbildkunst*) de Carus del concepto de alma universal (*Weltseele*) de Schelling y del proceso, tan caro al romanticismo, de la alternancia cíclica de los contrarios en la naturaleza⁶⁶.

vii) Todo esto nos lleva a una última consideración, más general, que no se puede olvidar: nos referimos a la transformación del status y del propio sentido ontológico de las enantíosis efectuada tras la plena afirmación de la variante proyectual moderna. Respecto de esta transformación, nos limitaremos a recordar una serie de aspectos que, sin ser leyes absolutas, sirven, sin embargo, para dimensionar el alcance del cambio producido:

vii.i La actitud censoria con respecto a los opuestos polarizados excluyentes es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos más destacados del pensamiento estético *clásico*. En efecto, la postura *equilibrista* o *consensualista* parece dictada, sobre todo, por la clara voluntad de hacer conciliable la tensión conflictual que se da entre determinadas percepciones (figuras, valores o cualidades) contrapuestas. Podríamos preguntarnos, hasta qué punto esta pacificación obligada de contrarios no constituye una proyección, sutilmente redefinida, del ideal *eunómico* soloniano⁶⁷.

En cuanto al término “Widerspruch”, considerado en el sentido de contradicción, contraposición o lucha, cabe recordar que es el preferido por las filosofías de la naturaleza de Hegel y Schelling, en detrimento del de “Gegensatz” (oposición). “Widerspruch” difiere de “Gegensatz”, por su sentido esencialmente dinámico y práctico. Véase al respecto los comentarios de José María Ripalda a Hegel, G. W. F., *Jenaer Systementwürfe*. Hamburg: Rheinisch-Weltfälsche Akademie der Wissenschaften, 1976 (trad. cast. de José María Ripalda. *Filosofía real*. Madrid: Ediciones Fondo de Cultura Económica, Sección: Obras de Filosofía, 1984, pág. 369).

⁶⁴ Reflejo, como ha sido observado a menudo, de la síntesis de los opuestos.

⁶⁵ Concepto de metamorfosis de las plantas, tan caro a K. F. Wolff, que adquiere con Goethe una importancia incuestionable.

⁶⁶ A estos factores se suma otro no menos importante: la “romantización” (*Romantisierung*) del pensamiento polar y en vaivén (*Schweben*) llevada a cabo por otros autores contemporáneos como Goethe, Herder o Novalis. La concurrencia de esta circunstancia va a facilitar la aparición de esta correspondencia plástica.

A López Silvestre le debemos el concepto (carusiano) de pintura “geovivencial”. Cfr. López Silvestre, *Op. cit.*, 2013, pág. 126. También nos hemos ayudado, para elaborar este apartado, del libro de Arnaldo, J., *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.

⁶⁷ El, llamémosle, *fundamento apaciguador*, puede tener su origen, al menos en parte, en el terreno jurídico-político y pertenecer al final de la época arcaica. Una red de relaciones conecta, por otro lado, este fundamento de equilibrio y compensación con algunas configuraciones postuladas por el saber físico-metafísico presocrático (p.e. en Anaximandro o Alcmeón). Cfr. Vlastos, G., *Equality and justice in early Greek cosmologies*. *Classical Philology*, 42, 1947, págs. 156-78.

La traslación del principio equilibrador a lo artístico lo llevaron a cabo, fundamentalmente, las extraordinarias realizaciones tardo-arcaicas de finales del siglo VI, V y IV. Baste mencionar, como ejemplos destacados, la poesía anacreontea o sáfica, la cerámica ateniense de figuras rojas, la estatuaría severa de Kritios o el arte arquitectónico de Mnesiclés e Iktinos.

vii.ii La prioridad ontológica, en términos de valor cualitativo o moral, de unos opuestos respecto de otros. Recordemos la condición de adjunto secundario que asume la fealdad aparental, o los horribles y las disonancias musicales, en la estética *pankalíaca* de impronta clásica⁶⁸. La difícil cuestión de tener que justificar algunos contrapuestos negativos va a ser resuelta, al menos provisionalmente, mediante el argumento del realce por contraste o comparación. Reconocer este sustrato valorativo en la *teoría de la indispensabilidad de los contrastes* es obligado⁶⁹. En todo caso, la *teoría de la necesidad* podría interpretarse, desde muchos puntos de vista, como un instrumento intelectual, urdido sobre la tesis de la *pankalía*, para soslayar los efectos de aquellos elementos incomprensibles, problemáticos o discrepantes. Parecería, en tal sentido, que podríamos interpretarla como una especie de enantiodicea⁷⁰.

vii.iii La *dimensión multiplanar* que asumen las enantíosis desde el punto de vista del lenguaje clásico. Nos referimos a la serie de instancias de cariz metafísico, ético-religioso y político que alientan las oposiciones fortaleciendo los contenidos poéticos. Se plantea así, de nuevo, el problema del estatuto semi-ontológico, semi-moral y semi-estético que caracteriza a estas enantíosis.

Sabemos, por el contrario, que el temperamento arquitectónico y artístico *moderno* parece no imponer limitaciones o restricciones a lo enantiológico⁷¹. Basta con leer atentamente el *Verlust der Mitte* de Hans Sedlmayr para convencerse de ello. El austríaco conoce bastante bien las características esenciales del arte moderno pero se ve obligado a tomar en préstamo una tesis anticipatoria de Theodor Hetzer sobre las enantíosis⁷². Sedlmayr se atiene particularmente a él porque anuncia lo que podríamos considerar la cualidad dominante de la creación contemporánea, esto es, la quiebra definitiva del ideal de moderación y la exacerbación de la litigiosidad oposicional. “Exageración de las oposiciones –escribe al respecto Sedlmayr–: tendencia a llevar al extremo las polarizaciones irreconciliables” (*Auseinandertreiben der Gegensätze: Tendenz ins Extreme einer*



⁶⁸ Están ausentes, por otra parte, factores de desequilibrio como la desproporción cuantitativa, la ilimitación, la desmesura o el desorden. Véase, por ejemplo, la advertencia de Platón contra la desproporción (Pl. *Sph.* 228 A).

⁶⁹ Por ejemplo, en Leibniz (*Théodicée*, 1710 [§120, 124]) o Ch. H. Weisse (*System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, 1830).

⁷⁰ En cuanto hay un intento de redefinición y justificación de los opuestos “negativos”, introduciendo la táctica del choque figurativo.

⁷¹ Nos referimos, como es fácil de suponer, al moderno de ascendencia ilustrada.

⁷² Cfr. Hetzer, Theodor. *Vom Plastischen in der Malerei. Festschrift für Wilhelm Pinder zum 60. ten Geburtstag*, Leipzig, 1938.

unversöhnlichen Polarisierung zu gehen)⁷³. Este fragmento del *Verlust* nos puede servir de punto de referencia para ilustrar el sentido concreto de una dinámica tensional, identificada con la noción misma de modernidad. Pretende Sedlmayr subrayar la crisis de un modelo cultural (o cosmovisional), que hemos llamado *equilibrista* o *consensualista*, dominado por la idea de ordenación y por el principio de equilibrio entre tensiones contrapuestas. Además, tiende a considerar el *poiein* controversial, es decir, la poética de fuerzas en conflicto como una manifestación sociogénica indisolublemente ligada a los valores específicos del *Zeitgeist* de la modernidad. Se dibuja así una especie de denominador común tensional fruto de una comprensión escéptica y amarga del presente. Basta un mínimo de atención para comprobar que su interpretación se inspira excesivamente en el componente sociogénico. La cuestión planteada es, sin embargo, bastante más compleja que la ingenua interpretación sedlmayriana.

Esta argumentación sociohistórica no debe hacernos olvidar que el problema analizado, es decir, la litigiosidad oposicional, puede interpretarse de forma satisfactoria desde el punto de vista de la lógica formal y proyectiva⁷⁴. Recordemos a este respecto que la conceptualización de la fragmentación es o constituye la condición *sine qua non* de lo que hemos llamado variante proyectual antitética o enantiológica.

El dato clave sigue siendo, por tanto, la *de-fetishization* del principio de unificación que caracterizaba al orden clásico⁷⁵: un criterio onto-proyectual básico e ineludible que predeterminaba las soluciones estilísticas al tiempo que restringía la autonomía experimental y la libertad sintáctica. Conviene señalar, en cualquier caso, que la línea de delimitación de este desarrollo teórico viene determinada, principalmente, por el esfuerzo doctrinal conjunto realizado por los *architectes utopistes* de la generación de 1730. Observemos para terminar, el contraste entre el empeño *ilativo-articulatorio* propio de la doctrina clásica de inspiración vitruviana y la nueva *syntaxe révolutionnaire*⁷⁶. Desde el punto de vista de la articulación volumétrica lo más importante es el hecho de que se deje de potenciar la conexión entre membraturas arquitectónicas. Por este procedimiento, el sintagma clásico pierde el



⁷³ Cfr. Sedlmayr, H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg: O. Müller, 1951, 5 Aufl., pag. 145.

⁷⁴ Valgan como ejemplo las lecciones sobre Teoría de los opuestos de Juan Ignacio Mera en el área de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Toledo. Parte de estas ideas han sido recogidas en un pequeño volumen específico titulado *Cinco Ideas para hacer Arquitectura* (2015). Otro ejemplo ilustrativo serían las clases de historia y teoría de la arquitectura del doctor arquitecto Miguel Usandizaga en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés. Cfr. Mera, Juan Ignacio. *Cinco Ideas para hacer Arquitectura*. Buenos Aires; Editorial: Diseño, 2015.

⁷⁵ A esto habría que sumar, la *des-implicación cosmológica*. Como dijimos anteriormente, la arquitectura no va a necesitar *microcosmar* la realidad para existir; en poco más de unas décadas, el sintagma clásico-arquitectónico pierde las connotaciones metafísicas del modelo original griego y se transforma en un esquema tipológico abstracto voluntariamente modificable.

⁷⁶ No debemos olvidar que el espectro *paractático* revolucionario repristina tectónicas como la egipcia o la griega preclásica de Paestum.

carácter, diríamos hoy, transicional, es decir, la idea del *fluir* discursivo (*flumen membra*) propia del lenguaje artístico clásico⁷⁷. Hay que añadir, por lo demás, que la obligación autoimpuesta del *continuum* articulario había reforzado, de algún modo, la idea de nivelación de tensiones. El elemento de novedad en el sentido del ejercicio proyectual es, pues, haber superado el criterio *mediocrizador* anterior.

Esto es, precisamente, lo que revela *la forme tectonique révolutionnaire*. Una revisión figurativa abstracta, muestra, en toda su evidencia, un significativo cambio con respecto al modelo clásico tradicional. Basta con observar cualquier panorámica de la ciudad ledouxiana de Chaux para comprobar nuestra afirmación. A primera vista se observa que el arquitecto no puede considerar la unidad de la estructura arquitectónica como un punto de partida válido para el conjunto. Aunque se observa una ordenación urbana nítidamente simétrica, la composición se ha visto influida por la visión “moderna” del proyectar. Predomina, en suma, un difuso propósito de separar los diferentes componentes volumétricos y compositivos, que conlleva, o de la que se deriva, una nueva forma de entender las enantiosis⁷⁸. Como es sabido, en poco tiempo, la articulación confrontacional moderna va a adquirir nuevas dimensiones en un contexto discursivo cada vez más amplio, disgregado y precario.

Antes de dar por finalizado este apartado, vamos a resumir los aspectos más destacables del proceso de reconsideración de lo oposicional en el contexto de la investigación arquitectónica. Los exponemos de forma muy breve⁷⁹:

Hay que señalar, en primer lugar, la importancia del *processus complexe de de-idolization, demythologization et demusicalization* llevado a cabo por los máximos representantes de la *première vague rationaliste* (Perrault, Daviler, Le Blond, etc), durante las últimas décadas del siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII⁸⁰. Mucho más que las puntuales valoraciones historiográficas nos interesa el hecho de que la arquitectura

⁷⁷ La idea del *flumen membra* había sido una obligación autoimpuesta por la metafísica del arte de la cultura clásica griega.

La cuestión de la *perte de la modénature classique* ha sido estudiada, entre otros, por Le Corbusier (1923), André Lurçat (1929, 1953) o Luigi Moretti (1952).

⁷⁸ El descubrimiento de que la tensión entre elementos irrelacionados es un atributo pertinente del arte arquitectónico va a marcar profundamente su discurso. Para los aspectos más estrictamente referidos a Ledoux véase, Vidler, Anthony. *Ledoux*. París: Hazan, 1987. (trad. cast. de Juan A. Calatrava. *Ledoux*. Madrid: Ed. Akal.S. A., 1994).

⁷⁹ Síntesis extrema, inevitablemente parcial e incompleta.

⁸⁰ Recordemos que es el momento en que se constata la relatividad de los órdenes y se refuta el parentesco entre las armonías musical y arquitectónica. Recordemos que Ouvrad, *le Grand Blondel*, Briseux o Le Camus de Mézières son algunos de los autores que *musicalizan* (*musicalize*) la disciplina; Daviler o Le Blond, por contra, la *demusicalizan*. El término “demusicalize” lo hemos tomado de Gellrich, Jesse M., *The Semiology of Space in the Middle Ages: On Manuscript Painting, Sacred Architecture, Scholasticism, and Music*. London: Cornell University Press, 1985, pág. 88. Sobre la música arquitectónica de Ouvrad y sus apoyos intelectuales (Vitruvio o Meibomius) véase Fichet, François. *La Théorie architecturale à l'Âge Classique. Essai d'anthologie critique*. París-Liége: Pierre Mardaga Ed., 1979, pág. 177 y ss.

haya sentido, al hilo de las nuevas exigencias, la necesidad de buscar otros fundamentos⁸¹. Y esto porque el diseño arquitectónico ya no va a sentir la obligación, autoimpuesta, de construir o proyectar repitiendo la hechura ontológica del universo.

Es innegable que esta ruptura trajo consigo una interrupción drástica del programa estético *clásico*. La consecuencia más evidente de este proceso tiene que ver con la *desfetichización* de los elementos dominantes en la doctrina que hemos llamado *clásica*, esto es: la unidad, la organización volumétrica y compositiva simétrico-axial o la conmensurabilidad entre las partes⁸². Se sigue de ello –y esto es crucial para nosotros– el progresivo abandono de aquel paradigma clásico, o *kallocentrista*, que propiciaba, o avalaba, la pacificación de las contradicciones.

Es cierto también, en segundo término, que la irrupción a comienzos del siglo XVIII del *novum* pintoresco va a traer consigo, entre otras consecuencias, una nueva forma considerar los contrastes oposicionales chocantes⁸³. Y ello a pesar de los prejuicios de la época (desde Claude Perrault a Jacques-François Blondel...) que dan en suponer que la belleza de la arquitectura “(...) doit être considérée comme l’ennemie du contraste”⁸⁴.

Una apreciación diferente se consolida, como decimos, con la *deuxième vague rationaliste*. Como ya se ha señalado, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, bajo el impulso de las reflexiones laugierianas, primero, y de la toma de conciencia de Julien-David Le Roy, después, se impone un cambio estimativo en lo concerniente a las discordancias⁸⁵.

En este contexto es importante recordar las polémicas afirmaciones del padre de la ciencia helenística francesa (segunda edición de *Ruines*) en las que viene a decir que es posible que exista una forma de expresión, acorde con la nueva conciencia de la naturaleza, sustancialmente distinta a la de la

⁸¹ Como dijimos anteriormente, el impacto de este hecho será enorme.

Como ya dijimos, hay que suponer una reverberación homológica entre las características del sintagma clásico (completud, cohesión y transitividad, unidad en la diversidad, inertización de lo confrontacional) y la ligazón y armoniosidad de las bellezas natural y humana. La construcción metacósmica (*metakosmia*) que es el edificio se configura, según esta interpretación, en analogía con el modelo orgánico y matemático-musical del universo.

⁸² Algo íntimamente ligado a esto ha sido la apertura a una experiencia natural nueva e irrestricta que, ahora sí, incorpora disonancias, lagunas, incoherencias y desajustes.

⁸³ Recordemos que la mirada pintoresca, con su minusvaloración de la unidad compositiva, su libertad combinatoria y su dinamismo organizativo, va a aportar conceptos de una enorme riqueza y vigencia.

⁸⁴ [...] “debe ser considerada como enemiga del contraste”. Las palabras de Blondel pueden dar la medida del arraigo que este tipo de prevenciones tuvieron en el ámbito de la arquitectura. Durante todo el siglo XVIII siguen existiendo, pues, muchas resistencias que dificultan la aceptación del contraste. Cfr. Blondel, J.-F., *Cours d’architecture, ou, Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*. Vol. I, Cap. IV (“De la nécessité de la symétrie dans l’Architecture”). París: Chez Desaint, 1771, pág. 408.

⁸⁵ En efecto, se trata, en ambos casos, de autores que van a jugar un papel fundamental en el desarrollo de los acontecimientos artísticos del siglo XVIII. Cfr. Laugier, Marc-Antoine. *Essai sur l’architecture*. Cap. V “De l’Embellissement des Villes”, art. II “De la disposition des Rues”. París: Chez Duchesne, 1753. pág. 259.

symmetria clásica⁸⁶. Tal y como ha señalado Szambien, esta situación inédita en la historia de la arquitectura, anticipa la manera moderna de entender el fenómeno contrastivo-oposicional.

Hay que señalar, por último, el decisivo reaflorescer del *contraste choquant*, aunque sea sin abandonar por completo ciertas modulaciones de lo clásico, entre los principales representantes de *l'architecture utopique française*. El recurso al efecto, junto al abandono del ideal del equilibrio de término medio (*mediocritas*) y de la unidad, van a servir de excusa para intentar rehabilitar las articulaciones bruscas (*transitions brusques*), las disparidades patentes (*disparités frappantes*) y los contrastes violentos y chocantes (*contrastes violents et choquants*)⁸⁷.

Las intenciones y el papel de este resurgir se aprecian mejor si tenemos en cuenta que, conscientemente, *l'architecture révolutionnaire* ha abandonado una de las adquisiciones más importantes de la doctrina clásica, esto es, la concatenación orgánica de las partes⁸⁸. Conviene recordar, además, que los arquitectos revolucionarios sitúan el problema del contraste formal a un nivel puramente perceptivo o retórico, no metafísico o ideal. Aclarado esto⁸⁹, quizás sea necesaria una última precisión. Señalemos tan sólo que en el contexto de *dissecta membra* en el que nos encontramos lo que prima -y aquí está el punto clave- es la lógica (disyuntiva) de la contraposición y no aquella dinámica (conjuntiva) clásica que ensamblaba la totalidad e inertizaba las diferencias. Quiere esto decir, que el *néoclassicisme révolutionnaire*, con su disposición constelativa de contrastes, ha encontrado, o al menos intuido, un nuevo fundamento disciplinar.

Como hemos sugerido varias veces, la estrategia de “tensificación” (lingüística y compositiva) llevada a cabo por los *architectes révolutionnaires* carece de precedentes. La comparación con el pasado lo demuestra.

En cualquier caso, lo interesante aquí es recordar que la liquidación de la sintaxis interrelacionante o *diastásica* y la liquidación del juego interno de

⁸⁶ “Reflecting on the multitude of works that the magnificent spectacle of nature affords to us on every side, I seem to find in it two radically opposed general ideas, which it presents to us so frequently that we learn to love them by force of habit: these are the idea of symmetry, of perfect regularity in relation to our own perceptions; and the idea of conspicuous irregularity. The numberless stars scattered without order across the immensity of the sky, mountains, trees, plants, the irregular courses of rivers, the infinitely varied colors of the flowers that adorn the plains: these constantly afford us the spectacle of irregularity. The structure of animals, to the contrary, offers us symmetry; and since human beings confront these two opposing principles throughout their lives, sheer habit must necessarily lead to love. All human beings must consequently love both perfect regularity and striking irregularity. We shall show how these two sights are pleasing when presented clearly and unpleasing in those objects that present them only in a confused manner” [Falta trad.] Cfr. Leroy, Julien-David. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, 2d ed., 2 vols. Paris: Imprimerie de Louis-François Delatour, 1770 (trad. al inglés de David Britt. *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece* (vol. 2, “Essay on the Theory of Architecture”). Los Angeles: Getty Research Institute, pág. 377).

⁸⁷ Utilizamos aquí también la terminología de la época.

⁸⁸ La importancia, sin precedentes, que la arquitectura utópica otorga a los contrastes, y que cada arquitecto interpreta a su manera, sólo se entiende en el contexto de una construcción fragmentaria que ha perdido el sentido de totalidad.

⁸⁹ Que el contraste ha perdido su significado metafísico.

fuerzas atenuadoras es el perno metodológico en torno al cual gravita parte del composicionalismo contemporáneo. En la misma línea podría añadirse que con la ruptura del corsé aprisionador de la unidad se ha producido el paso de una *koiné* de naturaleza claramente *aconfliktual* a otra basada en un enfoque eminentemente confrontacional o *polemológico*⁹⁰. Señalemos, para concluir, que del mismo modo que hay diferentes *espaciamientos* arquitectónicos (pensemos en el *engagement* clásico o en el *dégagement* moderno), también podemos hablar de distintos tipos de enantiosis en función de variables como su carácter (recordemos los ensamblajes homostílicos o homomórficos y los heteróclitos), su ordenación, su construcción o su grado de litigiosidad, es decir, la firmeza y dureza de su carácter⁹¹.

viii) A pesar de que la problemática enantiológica es muy amplia, se puede establecer la hipótesis de que muchos de los primeros ejemplos elaborados por los arquitectos del Movimiento Moderno tienen como común denominador el recurso a la alterización y oscilación (*Schweben*) de las cualidades y los componentes edilicios. Sirva como ejemplo un edificio al que ya nos hemos referido y que presenta la ventaja de mostrar, de forma bastante intencionada, el contrabalanceo de los opuestos típico de las *villes blanches* de Le Corbusier de los años veinte. Nos referimos, cómo no, a la villa Saboya, construida entre 1929 y 1931, en Poissy, a las afueras de París⁹².

Ya desde el primer vistazo, constatamos que el modo de expresión o de razonamiento a base de pares de opuestos es lo que determina, en buena medida, el aspecto gestáltico, o configuracional, del edificio. Todo esto es obvio desde el primer vistazo. Los opuestos que se pueden rastrear (interior/ exterior, quietud/ dinamicidad, ligereza/ pesantez, opacidad/ transparencia, recto/ curvo, etc) están dispersos y sólo ocasionalmente nos es dado

⁹⁰ Lo que supone una profunda transformación de las estructuras enantiológicas. Con esta novedad premonitrice, estamos próximos al sentir proyectual contemporáneo. Para convencerse de ello basta con observar las tensiones, ahora no diluidas, entre masa y gravedad.

⁹¹ A todo lo expuesto hay que añadir una importante precisión: podemos suponer que esta transformación del ámbito enantiológico va a conducir a un cambio radical que va a permitir poner en marcha nuevas pulsiones proyectuales. Esta transformación se hace plenamente evidente a principios del siglo XX. En realidad, es algo que venimos vislumbrando desde las primeras páginas de este trabajo. Conscientemente, el proyecto moderno, con su sintaxis de elementos irrelacionados, ha abandonado el deseo de armonizar las oposiciones, una de las adquisiciones más fecundas del lenguaje clásico. Consecuencia: no se busca ya que un enlace medial resuelva o apacigüe lo discordante. La cuestión es evidente en la fase inicial y heroica de la arquitectura moderna. Basta con reexaminar la obra arquitectónica de Loos, basada en lo que se ha dado en llamar "poética della differenza" (Gravagnuolo, 1981), para comprobarlo. Como ejemplos de este tipo cabe citar, entre otros: el hiato entre cuerpos de fachada ensayado en la Looshaus de la Michaelerplatz (1909), la serie de estrategias contrastantes (*gegensätzlichen Strategien*) de la Villa Steiner (1910), o la diversidad extrema entre la escritura arquitectónica interior y exterior de las villas Tzara (1926), Moller (1928) y Müller (1930). El contraste antitético se convierte, pues, en la *catégorie esthétique centrale* del poien creacional moderno. Cfr. Frampton, Kenneth. In spite of the void: the otherness of Adolf Loos, 1986 (trad. cast. A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos. *Revista Arquitectura COAM*, n° 281, noviembre-diciembre, 1989, págs. 38-57); véase también, González Presencio, Mariano. Dibujo versus Arquitectura moderna. El dibujo en el debate sobre el ornamento en Viena. *RA. Revista de Arquitectura*. 2000, n° 4, págs. 3-20.

⁹² Y esto, porque en Le Corbusier siempre es posible encontrar la matriz enantiológica de la que estamos hablando.

hacernos una idea del complejo y cambiante sistema de relaciones desplegado. Disponemos, sin embargo, de una indicación casi segura sobre lo que el arquitecto quiso mostrar en esta obra. Aunque la mención de la que estamos hablando se hace de manera un tanto esquemática puede revelarse necesaria a la hora de valorar la estrategia de pensamiento espacial ensayada por Le Corbusier en el edificio. Se trata, para decirlo con otras palabras, de reflexionar sobre la gramática de la proyectación del edificio de Posissy a la luz de las ideas de Le Corbusier, en especial las más maduras, sobre las enantíosis. El texto, tomado de la segunda versión del *Modulor*⁹³, recoge en una corta entrada las notas esenciales que el autor tiene acerca de la *symétrie*, un término complejo pero absolutamente fundamental para la historia de la arquitectura.

La simetría, dice el arquitecto, "(...) expresa una relación ilimitable tensada entre dos términos, cada uno de los cuales se encuentra izado más allá de toda expresión vulgar, y situados, el uno con relación al otro, en posiciones imprevisibles a priori, inesperadas, sorprendentes, estupefacientes, arrebatadoras. ¡Poesía!"⁹⁴. Aunque la significación de lo que leemos es dudosa y admite interpretaciones diversas, el estilo y el tono del discurso (típico de la época en que se redactó *Le Poème de l'angle droit*)⁹⁵ nos lleva a la conclusión de que la simetría de la que habla Le Corbusier no es ni la simetría conmensurabilista invocada de manera asidua por lo antiguos, ni tampoco aquella otra moderna (o *à la française*) que es resultado de un planteamiento compositivo ligado al exacto equilibrio bilateral. Por tanto, más que de una simetría al uso se debería hablar, en rigor, de aspiración a una nueva forma de simetría⁹⁶. No hay ni que decir que las motivaciones proyectuales que subyacen en esta nueva *symétrie*⁹⁷ remiten, o están dictadas, por consideraciones de tipo enantiológico. Es evidente la conexión de los temas. Es lo que explica Le Corbusier con imágenes cambiantes y

⁹³ La obra de la que hablamos, el *Modulor II* (1955) se convirtió en un instrumento teórico imprescindible para los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX. El texto sigue siendo hoy una pieza clave para el conocimiento de la *syntaxe énantiologique corbusierienne*.

⁹⁴ Y para evitar equívocos, añade: "(...) La palabra simetría, hoy adoptable por la vanguardia del pensamiento moderno, persigue un doble objetivo: denunciar su falsa acepción de igualdad mantenida por un academismo siempre vivaz y, por el contrario, volver a situar al término 'Simetría' en su plano original, que es el del equilibrio -lo cual constituye la propia proporción". Cfr. Le Corbusier. *Le Modulor II. La parole est aux usagers*. Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1955 (trad. cast. de . Albert Junyent. *Modulor 2* ["Cap. IV "reflexión, II "Sobre tierra firme"], Buenos Aires. Editorial Poseidón S.R.L., 1962, pág. 155).

⁹⁵ De hecho, muchas palabras y expresiones de "Sur sol ferme" van a volver a aparecer en el *Poème*. Véanse, concretamente, las secciones A.3, A.4 y A.5.

El Poema es, para nosotros, un documento comparable a las *enantiodiceas* de Paul Klee (*Schöpferische Konfession*) o Marcel Breuer (*Sun and Shadow*). Y decimos *enantiodiceas* porque los autores, conscientemente, han optado por justificar y explicar la creación arquitectónica desde un punto de vista estrictamente enantiológico.

⁹⁶ Aunque el texto proporciona sólo posibles puntos de partida para pensar esta *symétrie* podemos deducir que a lo que Le Corbusier se dirige, en último término, es a algo que está mucho más allá de las ideas de equilibrio y serenidad tradicionales.

⁹⁷ Deberíamos, para reflejar más adecuadamente esta reflectividad de los opuestos, hablar más bien de disimetría bilateral, ya que la bilateralidad que se configura a partir del balanceo de los opuestos tiene en sus extremos elementos muy disímiles. Véase en particular Weyl, Hermann. *Symmetry*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1952; y en especial el capítulo dedicado a la simetría bilateral ("Bilateral symmetry"), pág. 3 y ss.; véanse asimismo las voces "asimetría", "disimetría" y "simetría" en Souriau, E., *Vocabulaire d'Esthétique*. París: Presses Universitaires de France, 1990 (trad. cast. de Alberto Ruiz de Samaniego [et al.]. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1998, págs. 143-144, 454, 993).

expresiones diversas. Recordemos, de forma resumida, las más importantes. Es notable que ya en el comienzo del texto aparezca una indicación, claramente legible, acerca del juego (*aletheico*) de la revelación creadora. El arquitecto puede, así, anunciar la importancia que se debe dar al recurso del *choc esthétique-poétique*⁹⁸. En las oraciones que siguen podemos reconocer fácilmente una larga serie de ideas relacionadas con diferentes aspectos de la doctrina corbuseriana de los opuestos. Así, en las frases siguientes se distinguen varios pensamientos que Le Corbusier estaba desarrollando aproximadamente por esos mismos años⁹⁹: la idea de que el *flujo acunador* entre opuestos es algo constitutivo de la realidad¹⁰⁰, la mitificación del pensamiento polar, la referencia a la inefabilidad e inescrutabilidad de algunas formas de expresión poética, la necesidad apremiante de establecer un vínculo entre la naturaleza física y la constitución espiritual o, finalmente, la idealización del sentido compositivo paratáctico.

Volvamos, ya para terminar, a la casa de campo de Poissy. Se comprende ahora que una interpretación posible del proyecto es coherente con lo que venimos diciendo acerca de la dinámica en vaivén de los opuestos¹⁰¹. Para corroborar esto retomaremos el exterior de la casa. Se suele destacar como rasgo principal su acentuada nitidez simétrica. Nos engañaríamos, sin embargo, si pensáramos que esta disposición, tan fácilmente captable, ha de proporcionarnos la clave para comprender los componentes esenciales del proyecto. Intuimos, pues, que otra interpretación es posible. El papel específico del *sistema de columpio* se descubre sólo cuando la conciencia de estar atrapado entre extremos opuestos se convierte en el fundamento de la investigación proyectiva¹⁰². Por eso, esas alternancias o fluctuaciones entre opuestos no son fáciles de reconocer ni de percibir. La interpretación más verosímil es que el patrón giral entre opuestos, del que hace Le Corbusier un uso tan abundante, es el recurso del que se sirve el arquitecto para enlazar, en un proceso continuo, las diferentes parejas de principios, o cualidades, en oposición. La comparación con el movimiento giriforme de la *promenade architecturale*, es casi obligada. Para comprender esto recordemos que este elemento tenía, al menos en principio, dos objetivos principales: uno, asegurar una transición gradual entre los distintos niveles de la casa (vestíbulo, habitaciones, jardín



⁹⁸ Se anuncia, pues, anticipadamente un tema, el del engendramiento creacional, que será objeto de posterior consideración.

⁹⁹ Encontramos pensamientos semejantes a lo largo de todo el *Poème*.

¹⁰⁰ Lo que permite, precisamente, imaginarlos en torno a un eje.

¹⁰¹ Se trata, en todo caso, de una hipótesis plausible que permite una justificación convincente.

¹⁰² En lo relativo a la locución "Schaukelsystem" véase, Duque, Félix. *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal Ediciones S. A., 1998, pág. 300.

suspendido y solárium); el otro, favorecer la formación de nuevas perspectivas interiores. Más allá de esto, conviene recordar que el patrón de la rampa quebrada o, si preferimos del *chemin en zigzag*, se había extrapolado al lenguaje arquitectónico desde la arqueología cultural de los santuarios helénicos¹⁰³. De nuevo, un elemento clásico se transfiere al lenguaje moderno. Un juego sutil justifica el hilo ininterrumpido que conduce de la modernidad a la tradición. Como es sabido, el *machinisme d'inspiration classique* apela a un cuerpo común, embrionario y transhistórico, de ideales compartidos. Por eso la autoridad simétrica domina (de forma ficticia) la impronta compositiva de los muros exteriores. Y por eso se insiste, también, en la puesta en crisis del perímetro de cerramiento¹⁰⁴. Para corroborar esto retomaremos el exterior de la casa de campo. Resulta significativo en este contexto observar cómo el mecanismo compositivo que gobierna su diseño se basa, aunque no exclusivamente, en la adulteración parcial del equilibrio simétrico. Este doble carácter se observa, sobre todo, en la composición de las fachadas noreste y suroeste. Como vemos, la disposición, regulada por una simetría bilateral muy marcada, no es muy diferente de la perístasis perimetral de muchos templos helénicos. Se trata, en otras palabras, de una posible resemantización del peristilo columnar clásico.

Hay, sin embargo, razones para dudar de esta ordenación simétrica. Lo vemos en el nivel de la cubierta, donde encontramos un volumen, absidal hacia el suroeste, mixto hacia el noreste, que parece perturbar –o incluso contradecir– la condición axial de los cuerpos inferiores del edificio. En efecto, la aproximación a la vivienda, condicionada por esta urdimbre de sentidos multidireccionales, permite distinguir entre dos modelos superficiales diferentes. Al igual que en otras partes del edificio los esquemas oscilan en vaivén (*Schweben*), de manera que van poniéndose de relieve gradualmente diferentes aspectos de la misma cosa. Por ello, su lectura se ha hecho más sutil y su comprensión es, a menudo, más difícil. “Los ojos modernos se mueven”¹⁰⁵. El mismo juego oscilante se puede reconocer en la articulación espacial de la planta baja. La intención de fondo está clara. El

¹⁰³ Nos referimos, como es sabido, a los caminos quebrados de los *témenos* helénicos (recorridos con August Klipstein durante el Voyage d'Orient de 1911).

¹⁰⁴ Cabe señalar, en este contexto, que la ordenación de la fachada va a estar dictada por la autoridad que impongan los *tracés régulateurs*. Recordemos, por una parte, que el mantenimiento de la dimensión ontológica del muro se va a conseguir recurriendo a complejas estratificaciones espaciales (pieles murales superpuestas); señalemos, por otro lado, que el arquitecto trabajaba en una tradición compositiva apegada, en parte, al dualismo espacial tradicional. Tras estas consideraciones, podemos sugerir que la arquitectura corbuseriana supone, en un gran número de casos, una tensión dialéctica entre la condición estática y serena del cerramiento y la fluidez convulsa de los espacios interiores. Esto ocurre de modo coherente en la Maison Cook (1926, Bolougne-sur-Seine) donde la hermeticidad y compacidad externa (con su idealidad cúbica) se opone a la volubilidad distributiva de los interiores.

Para la vinculación entre la permeabilidad de la arquitectura templaria griega y la villa Savoye véase, Curtis, W., *Modern architecture since 1900*. Oxford: Phaidon Press, 1982.

¹⁰⁵ Utilizamos, en este caso, la expresión formulada por Colomina. Cfr. Colomina, B. *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006, pág. 30.

arquitecto busca colocar al observador en situación de comprender su idea de experiencia espacial: abierta, dinámica y expansiva¹⁰⁶. Por eso mismo, el efecto formal es el de un perímetro, apenas insinuado, que ha perdido su tradicional hechura ontológica. El postulado de partida es, pues, la superación de la impenetrabilidad del muro de fachada. Es interesante observar, en este sentido, como esta adhesión inicial a la ideología del espacio indiferenciado coincide en gran medida con la doctrina dessauiana de la creación espacial como un juego expansivo de fuerzas fluctuantes (*fluktuierenden kräfteverhältnissen*). Esta impresión se corrobora si leemos la descripción que Moholy-Nagy dedica a la articulación espacial dinámica. “La experiencia espacial actual –escribe el húngaro al respecto– se basa en el flujo de las relaciones espaciales y en la interpenetración simultánea de lo interno y lo externo, lo superior y lo inferior, en la comunicación del interior con el exterior, y en el frecuentemente invisible juego de fuerzas existentes en el material y sus relaciones en el espacio” (“heutige raumerlebnisse beruhen auf dem eins und ausströmen räumlicher beziehungen in gleichzeitiger durchdringung von innen und außen, oben und unten, auf der oft unsichtbaren auswirkung von kräfteverhältnissen, die in den materialien gegeben sind”)¹⁰⁷. El sentido del pasaje, muy próximo al de la *ville pisciaçais*, muestra con toda claridad, primero, que el modo de razonamiento a base de pares de opuestos influyó poderosamente en el debate arquitectónico y artístico de finales de los años veinte y primeros de los treinta¹⁰⁸ y, segundo, que la fórmula que se había escogido para expresar el carácter dinámico y mutable de las enantiosis era la del (inter)cambio (*metabolé*) activo, deslizante y pendular.

Basándonos en esta apreciación, podemos aventurar la hipótesis de que la idea que fundamenta el proyecto de la villa es deudora, en alguno de sus aspectos fundamentales, del modo oscilatorio de pensar las enantiosis. La voluntad del arquitecto, desde este punto de vista, pasaría por iniciar al observador en el conocimiento de estas relaciones significativas¹⁰⁹. Volvamos, ya para terminar, a la vivienda. Al igual que Tessenow, Le Corbusier experimenta con lo que podríamos llamar un desdibujamiento de las fijeas clásicas. Otra vez, se comprueba cómo la ritmicidad en vaivén



¹⁰⁶ En esta época el espacio es, todavía, el instrumento arquitectónico por excelencia. Esta circunstancia, propia de la doctrina oficialista del Mo.Mo., cambiará en su siguiente etapa.

¹⁰⁷ El autor adoptó en el original la forma minúscula propuesta por Peter Behrens, Herbert Bayer, Jan Tschichold (*Elementare Typographie*, 1925) y por el propio Moholy-Nagy (*Zeitgemässe Typographie-Ziele*, 1925). Acaso no sea inútil recordar que la minúscula se implantó en la Bauhaus como tipografía de referencia en octubre de 1925. Cfr. Moholy-Nagy, L., *von material zu architektur*. München: Albert Langen Verlag, 1929, pág. 203.

¹⁰⁸ Hasta el punto de que muchas de las experiencias teóricas maduradas antes de la guerra denotan un claro influjo, en aspectos más o menos centrales, de las teorías enantiológicas. Entre ellas, destacan por su importancia la *Schöpferische Konfession* de Klee, el *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky o la *loi des contrastes plastiques* de Léger.

¹⁰⁹ Reconocibles sólo parcialmente y de modo fragmentario.

juega un papel rector dentro del núcleo teórico del proyecto. La dinámica interior/ exterior es, quizá, el ejemplo más inmediato. El arquitecto la repite, de una forma u otra, hasta la saciedad. En otras partes encontramos disposiciones que aparecen y desaparecen en distribución cambiante que vienen a apoyar esta forma de pensamiento. Por eso no es tarea fácil reconstruir siquiera parte de este flujo masivo de asociaciones y relaciones recíprocas. Restringiremos por ello nuestro análisis a las que resultan más evidentes y/o fundamentales¹¹⁰. El esquema oscilatorio adoptado por Le Corbusier se muestra con total claridad en las polaridades siguientes:

–*Simetría bilateral/ asimetría*¹¹¹. Como hemos podido ver, la ruptura de la simetría bilateral en puntos nucleares es una constante a lo largo del perímetro exterior. Por un momento podríamos engañarnos y pensar que estamos ante la más pura manifestación de lo clásico. Sin embargo, la lógica compositiva empleada es una apelación velada a la visión moderna y dinámica del proyectar¹¹². Este diálogo, sutil pero reconocible, constituye la vía por la cual se va a alcanzar un entrelazamiento entre lo moderno y lo antiguo.

–*Limitado/ ilimitado-indeterminado*. El arquitecto despliega en este juego contrapuesto sus propuestas más relevantes. Encontramos el ejemplo más significativo en el perímetro externo de la planta baja. Lo que está allí en cuestión es, como dijimos anteriormente, el modelo de impenetrabilidad propio de la vivienda tradicional¹¹³. El resultado, aparentemente paradójico, es un espacio inestable, vacilante y engañoso sometido a la alternancia tensional entre lo contractivo y lo expansivo.

–*Quietud/ dinamismo*. El juego cambiante del edificio incorpora constantemente nuevos aspectos. La quietud que rige, entre otros principios, la fachada se contrapone –no ante los ojos sino en el pensamiento– al flujo continuo que proporciona la rampa interior. La

¹¹⁰ A pesar del riesgo de sobresimplificación interpretativa.

¹¹¹ Podríamos recordar aquí que el arquitecto consideraba en este período la simetría como la más aguda percepción del orden. Se ha convertido en un lugar común asociar esta polaridad con la pareja orden/ desorden. La influencia de la mentalidad apriorística y dialéctica de Perret es perfectamente reconocible.

La antítesis orden/ desorden debió resultar sumamente interesante para Le Corbusier.

¹¹² La superación de la antítesis *koiné clásica/ lenguaje mecanomórfico contemporáneo* es la tesis de fondo que subyace al planteamiento proyectual corbuseriano.

El arquitecto-pintor no busca (*Vers une architecture*, cap. III “Les Autos” [1923]) señalar una *contradiction d’esprit* entre lo clásico y lo maquinal moderno sino identificar una identidad ontológica (o esencial) común o compartida entre lo mecánico y lo clásico o lo arcaico. Véase sobre esto: Banham, R., *Op. cit.*, pág. 224.

Al mismo tiempo, emerge con claridad el conflicto, típico de la época de L’Esprit Nouveau, entre la confianza en las leyes artísticas suprahistóricas (muchas rescatadas de una naturaleza que el arquitecto entiende como productiva o naturante) y la apuesta por un régimen específico de su tiempo histórico, es decir, por un *Zeitgeist* epocal concreto. Para Le Corbusier repristinar la tradición y desarrollar el “proyecto moderno” son la misma actividad.

¹¹³ Carácter cerrado que constituye casi una invariable del sentido loosiano del proyectar.

noción espacial es, con esto, también temporal. La obra de arte no surge de un solo golpe, se construye paso a paso y el espectador no finaliza su contemplación con el primer, e instantáneo, golpe de vista ¹¹⁴.

-*Opacidad/ transparencia*. El esquema, estudiado de forma reiterada por muchos autores, se hace especialmente evidente en el exterior. En efecto, podemos observar como Le Corbusier ofrece las dos posibilidades. A la masividad relativa del cuerpo, en vuelo, se contrapone la diafanidad perfecta del *pianterreno* ¹¹⁵.

-*Lleno/vacío*. Se puede suponer que hay cierta afinidad entre esta dicotomía y la poética de los planos lisos y la transparencia.

-*Ortogonal/ curvilíneo*. Un proceso parecido de pensamiento lo encontramos en este doblete polarizado. Es evidente que la duela absidal de la planta baja se opone al bloque ortoprismático del primer piso. Esta idea se podría seguir, aunque con diferentes matices, por todo el edificio. Se puede observar, al respecto, como lo rectilíneo se alterna, rítmica y repetidamente, con lo curvo en la pantalla de cerramiento de la sobrecubierta.

-*Arquitectura/ naturaleza*. Esta alteridad constituye, como hemos visto, uno de los aspectos esenciales de la mentalidad del *período heroico*. La lógica, contextualmente autónoma del edificio, nos desvela, ya desde el inicio, esa intencionalidad abstracta que volveremos a encontrar en las diferentes declinaciones de la vanguardia sachlichkeitiana.

-*Pesantez/ ingravidez* (o tectónico/ atectónico) ¹¹⁶. No hay ni que decir que es imposible describir el proyecto de la villa sin pronunciar un juicio sobre la condición tectónica de la “boîte suspendue”. Basta, en este sentido, con hacer un rápido repaso al esquema estructural

¹¹⁴ La sensación temporal del espacio lo pone en relación con la teoría artística kleeniana. Recordemos que para el Klee bauhausiano el espacio también es una noción temporal; véanse al respecto: Klee, P., *Schöpferische Konfession*, 1920 (Berlin: Erich Reiss Verlag); Klee, P., *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre*. Basilea: Verlag Benno Schwabe & Co., 1956 (trad. al inglés de Ralph Manheim. *Notebooks. The thinking eye*. Vol 1. New York: The Overlook Press, 1992, pág. 78).

Para Padovan, el elemento dinámico que comenzó a aparecer en Le Corbusier hacia 1925 puede ser debido a su encuentro con de Stijl; Le Corbusier visitará la Exposición de L'Effort Moderne (1923) al ser trasladada a l'École Spéciale d'architecture (donde Le Corbusier la visita). Cfr. Padovan, R., El pabellón y el patio. Problemas culturales y espaciales de la arquitectura de Stijl. En: Greenberg, R., Cormac, Marc., Van de Beek, Jan., y Padovan, R. (Eds.), *Espacio fluido versus espacio sistemático*. Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier. Barcelona: Edicions UPC. Col. Textos i documents d'arquitectura, 1995, pág. 70.

Para un análisis crítico del tema del *iter corbuseriano*, véase Benton, Tim. Le Corbusier and the promenade architecturale. *Revista Arquitectura*, n°264-265 1987, págs. 38-47.

¹¹⁵ Como es fácil suponer existe una relación inmediata entre esta dicotomía y la de planitud/ profundidad.

¹¹⁶ En la arquitectura moderna están presentes dos ideologías divergentes que, sin embargo, el propio moderno hace complementarias: la que establece una firme relación del edificio con el terreno y hace patentes las relaciones entre soporte y carga, por un lado, y la que postula la liberación del edificio con el suelo y propone, de muy diferentes modos y en muy distinto grado, la elevación ilusionista del edificio o de alguna de sus partes. Las posiciones que el Movimiento Moderno en Arquitectura concretiza y hace complementarias tenían, como no podía ser menos, un fundamento teórico que es posible encontrar en las filosofías tardo-románticas de Schopenhauer y Nietzsche, por un lado, y en la teoría de estetas prácticos como Viollet-le-Duc o G. Semper, por otro.

utilizado en la planta baja para recordar de qué manera se va a formalizar el efecto general de ligereza en la envolvente externa. El sistema levitante tal como es descrito por una larga lista de autores consiste en lo siguiente: en planta baja, una estructura porticada que renuncia, a lo largo de todo el perímetro, a la tradicional delimitación muraria; en planta-piso, un cuerpo ortoprismático de muros lisos y ventanas recortadas; sobre esta caja muraria, en la cubierta-terraza, una *chambre à ciel ouvert* con un complicado ensamblaje de volúmenes blancos. Es interesante anotar, por último, el papel que desempeña la duela acristalada de la planta baja, semioculta tras el diafragma de columnas, en la creación del simulacro de la liviandad ¹¹⁷. Con esto, el sentido que hemos llamado “tectónico”, ha cambiado. De nuevo comprobamos el giro de pensamiento que se produjo en la fase embrionaria del Movimiento Moderno. Basta, en efecto, con ampliar nuestro punto de vista para darnos cuenta de cuán alejado está el cuerpo de fábrica del primer piso de la cultura constructiva que daba prioridad ontológica al peso sobre la ligereza. El giro que aporta la técnica permite, al incorporar nuevos procesos tecnológicos, ignorar los límites restrictivos que impone el principio gravitatorio de la construcción. Resulta así que la “boîte suspendue” está sometida a una complicada interacción de fuerzas, o *dynámeis*, opuestas: por un lado las gravitatorias y, por otro, las que pone en acción el arquitecto para contrarrestarlas.

Una última consideración sobre los diferentes tipos de equilibrio organizacional que se observan en el edificio. Nótese como la solución adoptada puede leerse desde dos puntos de vista diferentes pero complementarios. En efecto, por un lado, muestra innegables rasgos heredados de la *maniera classica* de pensar la arquitectura: así, por ejemplo, la monumentalidad simétrico-axial del exterior, la conmensurabilidad y el equilibrio entre las partes o la legibilidad y pregnancia de los volúmenes y geometrías arquitectónicas. Esta idea de la villa como un templo dórico no excluye, sin embargo, la posibilidad de una interpretación compatible con el sentido estético oscilante (composicionalismo dinámico) defendido por el Movimiento Moderno. El método más eficaz para descubrir esta idea consiste en pensar el proyecto en forma de *mise en abyme*. El planteamiento, en su forma más simple sería el siguiente: el estilo del exterior de la casa está



¹¹⁷ La importancia de la duela recesiva o semioculta se evidencia, más si cabe, en las imágenes de la fachada noroeste. Recordemos, por otro lado, que en la acentuación de la liviandad volumétrica colaboraron, no poco, los progresos técnico-constructivos del período.

enteramente penetrado por elementos de filiación clásica. Este hecho, ha sido utilizado en muchos casos para definir, explicar y caracterizar la arquitectura de la villa. En este nivel de lectura se observan con claridad las propiedades esenciales del espíritu clásico: la serenidad reposada, la diáfana aprehensibilidad del lenguaje, la sobriedad expositiva, la concepción tectónica de la forma constructiva... Un sentimiento de equilibrio distinto se nos ofrece cuando analizamos la arquitectura de la villa desde un nivel más abierto y profundo ¹¹⁸. Sólo entonces podemos apreciar plenamente qué es lo que representa *l'enantiodromie corbusien*. La reciprocidad circular que se gesta en los dobles polarizados produce simetrías, que, a su vez, permiten atisbar nuevas formas de equilibrio. Un punto de vista similar se transparentaba en Heráclito. Recordemos, para explicarlo, el fragmento B 30 Diels (citado por Hipólito en su *Philosophumena*): “Yendo y viniendo, todo está en equilibrio” ¹¹⁹. La idea de que el zarandeo oposicional esconde en su interior un fondo armónico (ἁρμονίῃ ἀφανής) resuena, pues, en ambos autores¹²⁰. Incluso pudiera parecernos que Le Corbusier piensa heraclíteamente. Nos separamos, con esto, del modelo de equilibrio “estable” tradicional.

A partir de estos breves comentarios se puede quizás ya esbozar cuál es la estrategia de proyecto utilizada por el arquitecto. La villa se organiza mediante una secuencia continua de relaciones oposicionales, relativamente autónomas y dispersas, que coexisten contradictoriamente bajo aspectos cambiantes. El autor exhorta a tomar ocasionalmente diferentes direcciones y niveles. Es una imagen tan eficaz como difícilmente perceptible. Nótese como el observador puede verse tentado a recorrer, por caminos muy distintos, las diferentes estructuras enantiológicas. Habría que precisar que uno de los puntos culminantes del proyecto tiene que ver con el hecho de que toda la serie multiforme de oposiciones esconde en sí misma un principio unitario con el que estamos familiarizados. Nos estamos refiriendo, claro está, a la similitud genérica que proporciona, una vez descifrada, la propia ritmicidad flotante (*schwebende Rhythmus*) ¹²¹. Pero, no es sólo esto. Se podría, por otro

¹¹⁸ Una interpretación intuitiva de la villa nos va a permitir mayores márgenes de comprensión y adquisición de sentido.

¹¹⁹ Heráclito (Hipólito, *Refut.* IX g; frag. B 54 Diels).

¹²⁰ Idea de “armonía invisible” que encontramos, por ejemplo, en Heráclito (22 B 54 DK). Cfr. Fernández Pérez, G., *Heráclito: naturaleza y complejidad*. Luciano Espinosa Rubio (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia. Área de Filosofía. Universidad de Salamanca, 2009, pág. 263, n. 386.

¹²¹ En cualquier caso esto podría decirse sólo con reservas. Pudiera parecer que hemos sobreinterpretado, e incluso retorcido, el papel de las enantiosis. Nada más lejos de la realidad. Basta observar con atención el dispositivo inventivo desplegado por doquier para comprobar como los dobles oposicionales se remiten mutuamente. El objeto de delectación va a consistir, ahora, en la identificación de la estructura congenial que comparten los dobles oposicionales y no la apreciación de la “liaison” del sintagma arquitectónico clásico.

Recordemos, para terminar, que con el decaimiento de la idea de la correspondencia analógica y del axioma de la contigüidad o continuidad fluida (predicado por el modelo de la *Cadena*) se va a producir una modificación en el sentimiento apreciador de las composiciones arquitectónicas. Y esto porque comienza a considerarse positivamente o al menos a reconocerse cierto valor, a lo que está reunido pero, al tiempo, escindido y separado. A Demetri Porphyrios debemos uno de los mejores estudios sobre el apedazamiento

lado, y ello no carece de importancia, debatir hasta qué punto esta secuencia de oposiciones múltiples es independiente o depende, en alguna medida, de la disposición simétrica de la villa. En este contexto, parece plausible pensar que estamos ante una solución *en abîme* que oculta su naturaleza. Vemos ahora como la heroica simetricidad y esquematicidad de la forma, exige como complemento, otro orden lógico. Y así nos vemos remitidos a una *dynamis* moderna, alternante y reversible, multidireccional y excéntrica, que se sustrae –y se retrae– ante la fuerza incontestable de la absolutividad clásica¹²².

Como resumen de todo lo anterior, podemos concluir que en Poissy es posible identificar una pluralidad de simetrías anidadas, o abismadas, unas dentro de otras. Esta es la tesis silenciosa que parece deducirse del proyecto¹²³.

ix) El último aspecto que interesa destacar tiene que ver con la desbordante capacidad de la arquitectura contemporánea para presentar ante nuestros ojos imágenes y/o estructuras conceptuales que se complementan y, a la vez, se contradicen íntima y esencialmente. Estamos, en cualquier caso, hablando de una tentativa proyectual que adopta una base lógica distinta a aquella que predominó en lo que venimos conociendo como Movimiento Moderno. Al respecto, es preciso recordar que, a medida que avanza el siglo XX se observa en algunos sectores de la vanguardia de los

compositivo dentro de la modernidad. Para este problema de la *discriminatio*, véase Porphyrios, D., *Heterotopia: A study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto*. *Architectural Monographs* 4. London: Academy Editios, 1978 (trad. cast. de Eduardo Lestón. *Heterotopía: Un estudio sobre la sensibilidad ordenadora de la obra de Alvar Aalto*, 1978); véase además, Domínguez, Luis Ángel. *Alvar Aalto. una arquitectura dialógica*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SI, 2003, pág. 131. Cabe señalar, por último, que Porphyrios había tomado el concepto de “heterotopia” de Michael Foucault.

Buchanan muestra una opinión contraria a la de Porphyrios; véase al respecto Buchanan, Peter. El último Aalto: Una ópera para Essen. *Arquitectura Viva*, enero-febrero 1990, núm. 10, pág. 14.

¹²² Resulta enormemente difícil precisar qué componente proyectual se constituye como dominante de todos los demás. Pensamos que, aunque el sentido es difícil de captar, está justificado considerar las propiedades de *lo clásico* como lo primario y lo fundamental de la composición. Para explicarlo, recordemos que el concepto de *lo clásico* resume en Le Corbusier todo lo que tiene medida apropiada, presenta un orden claro y es de naturaleza pura y racional. Hay que añadir a esto otra condición fundamental: nos referimos sobre todo al carácter altamente pregnante de la *Gestalt* clásica. Lo que esto significa sólo se puede entender en el contexto estricto de una época marcada, de forma predominante, por la búsqueda de la esencialidad arquitectónica. Más allá de las inevitables diferencias entre los distintos autores, lo cierto es que la idea de hipersimplificación o de reducción formal a la mínima expresión está presente, de una manera u otra, en gran parte del pensamiento renovador del período; piénsese en el proyecto vienés de Ludwig Wittgenstein y Paul Engelmann para Margaret Stonborough, en la iglesia del Corpus Christi de Rudolf Schwarz en Aachen o en la Model House de MvdR para la Exposición de la Construcción Alemana de 1931). Señalaremos de paso un dato biográfico complementario, de trascendencia historiográfica indiscutible, relativo a la ideología del “Beinahe nichts” –o del “Weniger ist mehr”– miesiana. A este respecto, merece la pena recordar que la prefiguración del ideal de la pureza extrema que encontramos en Mies y en Schwarz, podría tener su origen en un aforismo agustiniano en el que se señala la cuasi “nadaización” de lo que se llama “materia prima” e informe (p.e. *Conf.* XII 7,7). Recordemos a este respecto, aunque la cosa sea evidente, que ambos autores van a identificarse plenamente con el posicionamiento ideológico que enfoca desde un ángulo religioso el movimiento de renovación espiritual conocido como Quickborn. Cabe recordar, también, que ese espíritu de reconstrucción teológica compartido conservaba en su seno muchos de los postulados clásicos de la teología agustiniana. Otro aspecto, por último, hace suponer que podría haber influencias cruzadas entre la doctrina miesiana del “casi nada” (“Beinahe nichts”) y la postura platónica y agustiniana sobre la “materia primera”. Nos referimos al hecho de que el recuento de los fondos de la biblioteca personal del Mies (realizado por University de Illinois) reveló la presencia de una nutridísima serie de textos onto-teológicos de Platón, San Agustín, Eckhart y Guardini. A propósito del lugar fundamental que ocupan ciertos principios de la doctrina clásica en el imaginario corbuseriano, se puede consultar Sequeira, Marta. *Towards a public space: Le Corbusier and the Greco-Latin tradition in the modern city*. London: Routledge, 2017, pág. 48 y ss.

¹²³ Ese desarrollo se realiza, si nuestra interpretación es correcta, integrando tres versiones de la simetría que representan tres momentos temporales diferentes: la simetría conmensurabilista grecolatina, la bilateral “moderna” y la que se ha intentado fundamentar desde la segunda parte del Modulor.

años 20 y 30 un interés, cada vez mayor, por tratar de superar la aspiración a la univocidad (significativa o de sentido) que las primeras versiones de la arquitectura moderna heredan de la lógica ordinaria o clásica. Quiere esto decir que en la arquitectura de estos protagonistas de la vanguardia reconocemos, quizás por primera vez en la historia, una propuesta proyectual bien reconocible que debilita, de forma plenamente consciente, la comprensión racional-ontológica del objeto arquitectónico.

La obra de Alvar Aalto, el más joven de los maestros de la primera generación del Movimiento Moderno constituye, sin lugar a dudas, uno de los mejores ejemplos a la hora de ilustrar este tipo de razonamiento¹²⁴. Los proyectos más significativos en este sentido se refieren a la pretensión de valorar los caracteres de un ámbito espacial, ya sea interior o exterior, con arreglo a factores que se asocian, en términos evidentes, con su contrario¹²⁵. El auditorio de club obrero de Jyväskylä (1924), la sala de conferencias de la biblioteca de Viipuri (h. 1927) o el pabellón de Finlandia para la Exposición Internacional de París (1937) muestran, con variaciones significativas, la nueva manera de pensar “exteriormente” los espacios interiores¹²⁶. El cielo estrellado es, por lo demás, la metáfora elegida por el finlandés para designar, en muchos de estos ámbitos, la idea del techo como esfera celeste (*aetheris axe*). Y a la inversa. En los ejemplos que siguen se continúa el proceso de reversibilidad espacial sólo que cambiando las connotaciones valorativas que se afirman o, en su caso, se niegan. Este fenómeno es especialmente evidente en la Villa Mairea (1939). Si observamos con atención el porche de penetración de la esquina suroeste descubriremos la todavía indecisa, pero no por ello menos importante, confusión de las nociones espaciales de dentro y de fuera. La segunda versión del pabellón de Finlandia para la Exposición Mundial de 1939 repite, bajo una forma modificada, el planteamiento general de la confusión entre las experiencias topológicas del interior y del exterior. Una experiencia aún más evidente se registra en la casa experimental construida por Aalto en la isla de Muuratsalo (1952-53); aquí es

¹²⁴ Recordemos que para Porphyrrios la figura de Aalto no es asimilable al Movimiento Moderno. Cfr. Porphyrrios, *Demetri. Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. London: Academy Editions, 1982.

¹²⁵ “Aalto estudió la idea de tratar las superficies internas como externas en un artículo de 1926 (“From Doorstep to Living Room”) que, como ha observado Goran Schildt fue trascendental para Aalto en tanto que marca el inicio de una investigación que seguirá a lo largo de toda su vida sobre la ‘unidad de estancia, muro externo y jardín’. Merecen mencionarse dos ilustraciones del artículo: La Anunciación de Fray Angélico y una fotografía de Pompeya. Ambas imágenes revelan la intención de Aalto de crear un ‘paisaje interior’ una inversin de interior y exterior”. Cfr. Nils C. Finne, *The Workers’ Club of 1924 by Alvar Aalto: The Importance of Beginnings. Perspecta*, vol. 27, 1992; véase también, VV. AA. *En contacto con Alvar Aalto*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña. 1993, pág. 158; véase además sobre el tema, Schildt, G., *Alvar Aalto. Early Years*. New York: Rizzoli, 1984, págs. 214-230.

¹²⁶ Como es fácil comprobar, la gran habilidad de Aalto consiste en haber sabido resucitar los postulados principales del espacio neoclásico asplundiano. Encontramos la fórmula de *extrañamiento espacial* en obras como la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1921-26), el cine Skandia (1922-23), la casa del Pueblo de Jyväskylä (1923-24) o la villa Mairea.

Como señala Norberg-Schulz, en la villa de Noormarkku, los soportes interiores están colocados de manera irregular para que parezca que siguen el ritmo de los árboles que rodean la casa. Cfr. Norberg-Schulz, Christian, *Principles of Modern Architecture*. London: Andreas Papadakis Publisher, 2000 (trad. cast. de Jorge Sainz, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Editorial Reverté. S.A., Barcelona, 2005, págs. 62-63).

el patio exterior, sutilmente articulado en torno a un fogón-chimenea (*focus*), el que evoca el aspecto de un interior doméstico¹²⁷.

La misma tesis de fondo, esto es, la idea de un emplazamiento espacial ambivalente y bilocativo, es también reconocible en algunas realizaciones del Le Corbusier de la década de 1930. El esquema es especialmente evidente en el ático de la casa-apartamento de Charles de Beistegui (1929-33). El arquitecto desarrolla implícitamente esta idea en la conocida como “chambre à ciel ouvert”. Obsérvese que los elementos en torno a los cuales gira la estrategia de conformación espacial extradoméstica, la falsa chimenea de mármol, los *coussins de sol* o los asientos de formas sinuosas y envolventes, están tomados en préstamo de la tipología habitacional barroca. De hecho, se puede considerar que la impronta racionalista sólo se impone por sí misma en la extrema esencialidad de los muros exteriores.

No es lógico, por tanto, hablar de racionalismo en un sentido estricto. Y aquí está el punto clave. Con este planteamiento Le Corbusier deja traslucir el *sentido irracionalista* que, a su entender, debe considerar la arquitectura de la época como preparación para la siguiente. De hecho, esta “ludisation” de los principios racionalistas volverá a ser propuesta en muchos proyectos y realizaciones posteriores¹²⁸. No se trata de una cuestión irrelevante. Aunque la intención de partida viene derivada de la aplicación de un programa de necesidades definido por el propio Beistegui, esta empresa nos lleva, en último término, a reconocer una orientación metodológica, fuertemente intelectualista, marcada no tanto por la claridad lógica preconizada por lo *Sachlich*, cuanto por una creciente participación de lo paradójico, lo ambiguo y lo contradictorio.

El paso efectuado es importante. El proceso mental que comenzó hace más de un siglo, y en el que la formulación antitética jugó un papel esencial¹²⁹

¹²⁷ Una primera imagen parece hablarnos de un tapiz de materiales lapídeos diversos organizado como un inmenso collage sensorial. Hay que recordar, además los trabajos de “interiorización” del espacio exterior de otros autores. Así, por ejemplo, en la cocina exterior de Roque Brune (Cap Martin, 1926-29) de Le Corbusier. Cfr. Morales, José. *La Disolución de la Estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960* (cap. II, “Habitaciones colgantes”). Madrid: Editorial Rueda, S. L., 2005, pág. 45.

No es difícil intuir que la solución bilocativa ha llevado a una ruptura con los elementos esenciales de la comprensión objetiva exigida por la modernidad.

¹²⁸ El término “ludisation” está tomado de los escritos del sociólogo francés Pierre Parlebas. Cfr. Parlebas, P., *Jeux sports et sociétés, Lexique de praxéologie motrice ludique*. Paris: INSEP Editions, 1981, pág. 137.

¹²⁹ Recordemos como Kaufmann sitúa el predominio de los esquemas de antítesis entre instancias irrelacionadas en la arquitectura practicada en las últimas décadas del siglo XVIII por las generaciones de arquitectos franceses de 1730 y 1760. Cfr. Kaufmann, Emil. *Op. cit.*, (1955), pág. 188-189.

A pesar de estas consideraciones, es muy fácil darse cuenta de que estrictamente hablando la nueva metodología proyectual (enantiológica) es el resultado de una primogenitura intelectual múltiple y, por lo tanto, sumamente compleja. De hecho, determinar a cuál de los pioneros del moderno corresponde el derecho de autoría no parece una labor sencilla. Son relativamente abundantes los lugares en que aparece la idea de lo enantiológico como nueva clave de proyecto. Así, la *peinture multiplicateur* y la *loi des contrastes* de Léger, la *syntaxe de l'alterité* loosiana, el oposicionismo de Mondrian, el elementalismo contrastivo de van Doesburg, las teorías sobre el contraste local de Kandinsky, la antapódosis kleeniana, la teoría general del contraste (*allgemeine Kontrastlehre*) de Joost Schmidt o, por citar sólo otra de las más destacadas, la *Theorie des Simultan-Kontrastes* de Johannes Itten. Así, pues, la incontestable alogamia del período impide, claramente, otorgar una primogenitura intelectual particular o única. Aún cabe señalar otro aspecto vinculado a Le Corbusier. Recordemos

ha conducido, primero a una comprensión dinámica del juego de los opuestos y, después, a una “conception amphibologique”¹³⁰ que cuestiona los criterios de congruencia y racionalidad adoptados programáticamente por algunos partidarios de la Neue Sachlichkeit centroeuropea¹³¹. El sentido de la propuesta es evidente. El arquitecto mantiene su discurso en torno al movimiento oscilante entre opuestos pero incorpora, además, el punto de vista (distorsionador) de lo irracional y lo inconcebible¹³². Se recupera, en este sentido, una problemática ya señalada por el poscubismo ozenfantiano y lecorbuseriano¹³³: la puesta en cuestión de la integridad constitucional del objeto artístico.

Vemos, pues, dos actitudes proyectuales confluentes. El tejido organizacional básico responde a lo acostumbrado: cambios constantes entre opuestos que formalizan un claro deseo de expresión plástica, relaciones entrecruzadas de contraste local no exentas de contradicciones parciales, figuras vacilantes que se contrarrestan, movimientos contrarios que se intercambian continuamente, relaciones transversales entre valores y contravalores, combinaciones de enantíosis desplegándose como ramificaciones, etc¹³⁴. Piénsese en la idea de la reversibilidad espacial de la “chambre à ciel ouvert” en otros términos. El sentido último de la propuesta

aquí que la orquestación de las disonancias legeriana va a influir de forma decisiva en el método y las estrategias de creación de Le Corbusier. Como nos recuerda Garaudy (citando a G. Bauquier) la teoría legeriana del contraste domina toda su obra aunque cobra un mayor auge a partir de la década de 1920. Cfr. Garaudy, Roger. *Pour un réalisme du XX^e siècle: dialogue posthume avec Fernand Léger*. París: Grasset, 1968 (s. tr. *Un realismo del siglo XX*. Madrid: Siglo XXI Editores, S. A., 1971, págs. 86-87); véase también, Fernand Léger. *Fonctions de la peinture*, 1965 (trad. cast. de Antonio Álvarez. *Funciones de la pintura*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1990, pág. 43). Para la antipodosis kleeniana véase Klee, P., “Schöpferische Konfession”, publicada en: *Tribune der Kunst und Zeit*, 1920; véase también, Klee, Paul. *Notebooks. The thinking eye* (vol 1; (trad. al inglés de Ralph Manheim, Charlotte Weidler y Joyce Wittenborn, de la edición original alemana). New York: The Overlook Press, 1992; para la idea de polaridad creadora y la gramática del contraste local en Kandinsky véase, Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*. Munich: R. Piper and Co. Verlag, 1912 (trad. cast. de Genoveva Dieterich. *De lo espiritual en el arte* (Cap. VI. “El lenguaje de las formas y colores”). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1989, págs. 57-87; En cambio, para la polaridad como principio natural véase, Kandinsky, W., *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926. Para la teoría general del contraste de Itten véase el denominado *Curso básico de la Bauhaus* (h. 1919). Cfr. Itten, Johannes. *Design and Form. The Basic course at the Bauhaus*. London: Thames and Hudson 1975, pág. 6 y ss.; recordemos que la teoría general del contraste aparece enunciada en el Introito del curso. Como esta relación trata exclusivamente sobre el lenguaje moderno, no hemos querido incluir la conferencia de Carl Petersen titulada “Contrastes” (1920); su influencia sobre Aalto será, sin embargo, crucial. Tampoco hemos incorporado textos y referencias pertenecientes al contexto de la publicidad moderna (*Neuzeitliche Werbung*) y la *neue typographie* que no dejan de ser importantes por los temas abordados. En este ámbito habría que ubicar los carteles y escritos de El Lisitsky, Alexander Ródchenko, Gustav Klutis, Jan Tschichold o Max Burchartz, por citar sólo algunos de los más destacados. Cfr. Leclanche-Boulé, Claude. *Typographies et photomontages constructivistes en U.R.S.S.*, 1984 (trad. cast. de Rosa Vercher. *Constructivismo en la URSS: tipografías y fotomontajes*. Barcelona: Campagráfic Editors, sl., 2003); véase también, Monguzzi, Bruno. “Piet Zwart: el trabajo tipográfico 1923-33” en: *Rassegna*, 30/2, Milán, 1987.

¹³⁰ Utilizamos la locución de Souriau. Cfr. Souriau, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1990, pág. 101. Sobre la univocidad de sentido de la arquitectura racionalista véase Colquhoun, Alan. The Significance of Le Corbusier. En: Allen Brooks, H. (ed.). *Le Corbusier: the Garland Essays*. New York: Garland, 1987, pág. 17.

¹³¹ Nos referimos lógicamente a la racionalidad tecno-científica más estricta, es decir, a la racionalización (*Rationalisierung*) supraobjetivista sachlichkeitiana, una concepción adoptada programáticamente por el Mo.Mo. que, no se puede olvidar, se dedicó a sancionar negativamente todo lo que escapara a su dominio, a saber: la ideación intuitiva, la cualidad emotiva, la dimensión simbólica, etc. Por contra, todos aquellos aspectos que el pensamiento objetivo podía valorar adecuadamente debían reivindicarse positivamente: así, la “extensión horizontal perceptual”, la claridad de los contornos, la modularidad, la división de los elementos, etc. Y esto porque el edificio deja de ser, para el ala objetivista radical, una “cosa expresante”.

¹³² Sobre la incidencia de compositivismo por contraste véase Sancho, J. C., *La pintura como vanguardia de la arquitectura: El purismo*. Javier Carvajal Ferrer (dir. tes.). Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Madrid, 1991, pág. 299. Para los aspectos más estrictamente referidos a la ambigüedad corbuseriana véase Pizza, A., En busca de una expresión original y antigua. En: *Ozenfant; Le Corbusier, Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial, págs. 233-267.

¹³³ Así como por el cubismo y el surrealismo.

¹³⁴ Se expresa de diferentes modos el mismo principio general del cambio (enantiodrómico). Como hemos dicho, la manera en que se mueven las configuraciones del edificio es análoga, *mutatis mutandi*, a como lo hacen el juego de las fuerzas de la naturaleza. En este caso, la infraestructura enantiológica que se nos presenta es un recordatorio válido para el conocimiento profundo de lo real.

se encuentra, más allá de cualquier consideración programática o estética, en haber sabido figurativizar –o “dar forma” arquitectónica– a la figura controversial de “lo imposible” (*adynaton*). Ahora podemos apreciar plenamente cuál es la voluntad que subyace en el ático y que motiva su estructura: la invitación a concebir la arquitectura por encima de su propia naturaleza¹³⁵. Esta circunstancia puede transmitirnos una cierta idea del nuevo modo de pensar de la arquitectura. La intuición mental (*nóos*) de Le Corbusier es aproximadamente ésta: en su papel de demiurgo-creador, el arquitecto puede y debe pensar no lo que es sino lo que puede llegar a ser un edificio. En este caso, la voluntad de cambio se identifica con la transmutación de las características propias (aquí, las referencias locativas) en otras ajenas. Retengamos, de momento, la hipótesis de una unidad de opuestos (*coincidentia oppositorum*) en el ámbito del sobreático. Resulta interesante observar como la secuencia perceptiva de los espacios del edificio desencadena en su recorrido una cascada de oposiciones alternantes que culmina, finalmente, en una unificación “estable” (*stasimon*) y paradójal de contrarios¹³⁶.

Es evidente que el espacio que propone no encaja con las tesis autoimpuestas por algunos reconocidos maestros del Movimiento Moderno. Porque aquí, al contrario que en la experiencia neo-objetivista, nada es considerado inoportuno, ni de modo negativo, ni fuera de lugar, ni siquiera lo irracional o lo escasamente inteligible. Cabe sospechar, pues, que la ideación corbuseriana se encamina, y no casualmente, contra el aseguramiento de la uniformidad (*Einheitlichkeit*) y la comprensibilidad (*Verständlichkeit*) de ascendencia sachlichkeitiana¹³⁷. En este sentido, el concepto de *adynaton ontológico*¹³⁸ resulta especialmente apropiado para comprender, no ya en plano de la mera representación sino en el sentido último de la sustancia arquitectónica, esa enigmática “chambre à ciel ouvert” del apartamento Beistégui.

¹³⁵ Con la ilimitación deliberada y consciente de las posibilidades expresivas (*panta dynata*) se abre paso a una nueva idea de arquitectura que trasciende nuestro sentido de la corrección lógica.

¹³⁶ Los contrarios, así pues, se aquietan. No sólo coinciden exterior e interior, también lo móvil y lo inmóvil se solapan. Estamos, por tanto, lejos de aquella síntesis enantiológica que guardaba la coherencia y salvaguardaba las distinciones. Recordemos, por otro lado, que, “(...) no existe equivalencia entre todas las fórmulas de la coincidentia oppositorum” y esto porque “trascender los contrarios no desemboca siempre en el mismo modo de ser”. Cfr. Eliade, M., *Mephistopheles et l'Androgyne*. Conferencia impartida en los encuentros de Eranos (Ascona-Suiza, 1958) publicada como *Mephistopheles et l'Androgyne*. París: Editions Gallimard, 1962 (trad. cast. de Fabián García-Prieto). *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S. A., Col. Universitaria de bolsillo, Punto Omega. 1969, pág. 146).

¹³⁷ Al mismo tiempo, no se pueden negar sus méritos, entre ellos, el objetivo de lograr una vivienda que acentúe el sentimiento de pertenencia al mundo y haber hecho viable la creación de un mundo habitable.

¹³⁸ Hemos optado por utilizar el término *adynaton* por parecer más lato y menos expuesto a equívocos o confusiones. Lo más próximo a este concepto sería, en nuestra opinión, el de “oxímoron ontológico”. Cfr. Fernández-Galiano, Luis. *Naturalezas negras. AV Monographs. RCR Architectes. International Portfolio*, n° 175, 2015, pág. 3; véase también Tzonis, Alexander. *Classical Architecture: The Poetics of Order*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1986, pág. 160; véase además, Jencks, Charles. Eric Owen Moss and the cataclysmic struggle of oxymoron. En: *Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero-architecture*. London: Academy Editions, 1993, pág. 63; véase por último, Mmitášová, Monika. *Oxymoron and Pleonasm: Conversations on American Critical and Projective Theory of Architecture*. New York: Actar, 2014.

Comoquiera que sea, esta circunstancia constituye el punto de partida para una decisiva transformación de la filosofía proyectual del período¹³⁹. Le Corbusier, como ya se ha señalado, avanza la hipótesis de una arquitectura no condicionada por prescripciones estrictas, con una compleja “ontología flotante” (*schwebende Ontologie*). Según esto, el ser de la arquitectura se revela no como algo preconcebido o impuesto previamente, sino como algo que escapa o puede escapar a nuestro conocimiento. Le Corbusier –lo sabemos ahora– traslada la “doble alusión” purista (*un double sens purement picturale*) a un nivel más elevado¹⁴⁰. La propia conformación espacial la hace explícita. El arquitecto parece querer decir que todo-es-posible (*panta dynata*) también en el ámbito de la arquitectura.

En este mismo sentido incidirán ulteriores elaboraciones teóricas. Es posible, de hecho, identificar en muchas propuestas concretas de la segunda mitad del siglo XX varias dimensiones de esta idea. La variedad de experiencias maduras en torno a esta cuestión así lo demuestra. Para ilustrar esto brevemente valgan los ejemplos siguientes¹⁴¹:

–La cuestión relativa a la influencia que los seguidores del *New criticism* norteamericano hayan podido ejercer sobre la lectura venturiana de la arquitectura es una de las cuestiones más debatidas por los investigadores en los últimos años. La actitud del movimiento teórico-literario, como es sabido, se basa en el supuesto de que las formas paradójicas y contradictorias –no ya la expresión antitética– dominan el lenguaje poético. “The poet –escribe Cleanth Brooks– must work by analogies, but the metaphors do not lie in the same plane or fit neatly edge to edge. There is a continual tilting of the planes; necessary overlappings, discrepancies, contradictions”¹⁴².

¹³⁹ De hecho, quizá sea la primera vez que un elemento inexplicable, y en último término irracional, se desliza tan claramente en la metodología proyectual neo-objetivista. Jenks señala a propósito de esto que el objetivo primero del urbanismo moderno durante la fase utópica y totalizadora fue descartar la incorporación de ideas antagónicas. Cfr. Jencks, Charles. *Architecture Today*. New York: Harry N. Abrams, 1988.

¹⁴⁰ Para convencerse de ello basta con recordar que este mismo recurso estaba presente en *Nature morte avec la lune reflétée* el lienzo de Le Corbusier fechado en 1929. La nueva arquitectura que se abre paso sustrae de campos extra-arquitectónicos las bases de su existencia.

¹⁴¹ Hemos excluido, a propósito, todas aquellas soluciones en las que no existe una correspondencia íntima con lo arquitectónico. Ejemplos destacados serían, entre otros muchos:

–*Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*–*Prolégomènes à une science de la contradiction* (1951) de Stéphane Lupasco donde se formaliza el advenimiento de una lógica, no clásica, que toma como punto de partida la física cuántica de Heisenberg, Planck o Bohr;

–La plena afirmación de una lógica basada en el principio de la complementariedad contradictoria (en lugar del principio de contradicción) por parte del estructuralista Stéphane Lupasco (*Logique du contradiction*, 1963).

–*La méthode. La nature de la nature* (1977) de Edgar Morin.

¹⁴² [El poeta trabaja por analogías, pero las metáforas no permanecen en un plano de igualdad ni sus bordes se unen con justeza. Hay sesgos continuos de los planos: yuxtaposiciones necesarias, discrepancias, contradicciones]. Cfr. Brooks, Cleanth. *The Language of Paradox*. En: *The Well Wrought Urn*. New York: Reynal & Hitchcock, 1947, pág. 9.

Citamos a Brooks por ser uno de los autores más repetidamente citados por Venturi.

Es preciso hacer una somera referencia a otro aspecto indispensable a considerar cuando se trata de la teoría venturiana de la simultaneidad paradójica: la importancia de las referencias construidas de las épocas manierista y barrocas.

-La exploración de lo irracional que se desvela en las investigaciones del grupo CoBrA (1948-51) ¹⁴³.

-La teoría informalista de Michel Tapié (*Un art autre*, 1952) con su proclama a favor de la ambigüedad, lo irracional y lo anárquico.

-La metáfora del zorro y el erizo (*The Hedgehog and the Fox*, 1953) de Isaiah Berlin donde se desarrolla una interesante reactualización de la imagen arquilóquea con el objetivo de legitimar en lo artístico los mecanismos de la lógica contradictorial ¹⁴⁴. La metáfora de Berlin será recuperada y transferida a la arquitectura por Rowe y Koetter en *Collage City* (1978).

-Los artículos de Nikolaus Pevsner sobre arquitectura pintoresca publicados durante la etapa británica ("Architectural Review", 1954).

-Las tesis desarrolladas a partir de 1955 por Aldo van Eyck sobre la necesidad de superar las disyuntivas y reconciliar las categorías opuestas (otrora asintóticas). El arquitecto enuncia los principios de su teoría del *pensamiento intermedio* en la Escuela en Nagele (1955-1956) una especie de proyecto-manifiesto de su poética de la ambigüedad ¹⁴⁵.

-La defensa de la "filosofía del umbral" (*doorstep philosophy*) de los Smithson en el seno de los CIAM (1956) de Dubrovnic ¹⁴⁶. Estamos enfrente de una arquitectura que entiende las categorías opuestas no como extremos enfrentados sino como un fenómeno doble o ambivalente.

-La reflexión sobre el concepto del "in-between Thinking" que se desarrolla en el ensayo "The medicine of reciprocity tentatively illustrated" (1961) de Aldo van Eyck¹⁴⁷.

-La tesis de la "bisociación creadora" (*bisociative thinking*) de Arthur Koestler (*The Act of Creation*, 1964). Según esta teoría, la creatividad artística es un fenómeno ligado a la capacidad de combinar dos o más elementos de conocimiento que, generalmente, no están asociados entre sí ¹⁴⁸.

¹⁴³ Como es sabido, las teorías de Karel Appel, Constant Nieuwenhuis, Pierre Corneille, Asger Jorn, Christian Dotremont y Joseph Noiret fueron cruciales para el lanzamiento de las teorías sobre espacios intersticiales de Aldo van Eyck. Dos obras son cruciales en este sentido: el diseño expositivo para la muestra del grupo CoBrA en el Museo Stedelijk de Amsterdam (1949) y el proyecto de van Eyck para la exposición Internacional de Arte Experimental de Lieja de 1951.

¹⁴⁴ Y que recoge, a su vez, una fábula esopea.

¹⁴⁵ El arquitecto postula una revisión teórica, en línea con las investigaciones artísticas del grupo CoBrA, que se contrapone a la abierta exaltación de la racionalidad formulada por la corriente sachlicheitiana.

¹⁴⁶ Tesis postulada en "The Built World: Urban reidentification", el año anterior (publicado en *Architectural Design*, nº 6).

¹⁴⁷ Influenciadas, en opinión de Lidón de Miguel, por la idea del estado intermedio de Martin Buber. Cfr. María. *Op. cit.*, (2015), pág. 43 y ss.

¹⁴⁸ Ideas similares a las de Koestler serán las que plantee Albert Rothenberg cuando en 1979 defina su "Janusian Thinking". Cfr. Rothenberg, A., *The Emerging Goddess: The Creative Process in Art, Science, and Other Fields*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1979. Recordar, por último, que el mismo año Peter Blake publica *God's Own Junkyard, the planned deterioration of America's landscape*. Es el momento en que la idea de la acumulación heterogénea de elementos se extiende en el debate urbanístico. Como nos recuerda Santamarina-Macho, Blake con "su afán clasificatorio de los problemas formales (...) ofrecía involuntariamente la posibilidad de convertir

198. Acceso principal.
Kunsthal de Rotterdam
Rem KOOLHAAS-
Office for Metropolitan
Architecture (OMA)
(1987-1992).

199. Oposición artificial/
naturaleza en la
Kunsthal de Rotterdam
Rem KOOLHAAS-
Office for Metropolitan
Architecture (OMA)
(1987-1992).

200. Oposición
transparencia/opacidad
en la Kunsthal de
Rotterdam
Rem KOOLHAAS-
Office for Metropolitan
Architecture (OMA)
(1987-1992).

201. Fachada noroeste.
Netherlands Architecture
Institute
COENEN, Jo
(h. 1993).

202. Fachada noreste
del Netherlands
Architecture Institute
(NAI).
COENEN, Jo.

203. Fachada Este del
Netherlands Architecture
Institute (NAI).
COENEN, Jo.
(h. 1993).

-La aparición de las primeras enseñanzas venturianas (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966) sobre los "ensamblajes heteróclitos" tal y como las conocemos ¹⁴⁹. El estudio de las tesis del New Criticism lleva a Venturi, como es sabido, a enunciar la teoría de las entidades arquitectónicas de valores ambivalentes (o del fenómeno "both-and" frente a la tradición "either-or" propia de la modernidad arquitectónica ortodoxa) ¹⁵⁰.

-La transposición de las estructuras oposicionales de Jean Cantineau a la arquitectura realizada por Rossi, Rodríguez, Salgarelli y Zimbone (*Architettura como semiotica*, 1968) ¹⁵¹.

-Las aportaciones de Rem Koolhaas y la Office for Metropolitan Architecture (OMA) en el manifiesto *Delirious New York* (1978) ¹⁵².

-Las reflexiones sobre la metodología "bricolagista" para el planeamiento urbano de Colin Rowe (*Collage City*, 1976) ¹⁵³.

-Las observaciones llevadas a cabo por Albert Rothenberg (*The Emerging Goddess: The Creative Process in Art, Science, and Other Fields*, 1979) respecto al papel de los opuestos simultáneos en el proceso creativo ¹⁵⁴.

-Los ensayos de Demetri Porphyrios (*Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*, 1982) sobre la yuxtaposición de elementos disímiles en Aalto ¹⁵⁵.

-El reconocimiento, en el horizonte específico de la teorización ungersiana (*Architecture as theme*, 1982), de la *coincidentia oppositorum* como una variante proyectual caracterizada por su heterogeneidad semántica y su

aquel caos en algo atractivo en sí mismo". Cfr. Santamarina-Macho, C., El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica. *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º. 11, 2019, págs. 178-185.

¹⁴⁹ Libro seminal e ideológico de Robert Venturi que fue un punto de referencia crucial para la arquitectura contemporánea o postmoderna. En este marco, la posición venturiana se va a caracterizar por una serie de rasgos derivados de la crisis del proyecto moderno. En las siguientes líneas, exponemos de forma resumida algunas de las más relevantes:

·El reconocimiento o desvelamiento de la falacia de la resolución funcional de la forma (p.e. en Otto Haesler) y de la abstracción o soberracionalización objetivista.

·El encunbramiento de la subjetividad artística (en ocasiones sin apoyos filosóficos).

·La aceptación del error y el defecto en la ejecución.

·El reconocimiento de la psicología compleja de los usuarios, la recuperación en el pensamiento ideativo-proyectual de "lo bajo".

·La atención al valor comunicativo y al potencial o valor significativo del edificio.

¹⁵⁰ Cfr. Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture* ("Contradictory Levels: The Phenomenon of 'Both-And' in Architecture"). New York: Museum of Modern Art, 1966, págs. 16-17, 23.

¹⁵¹ Cfr. Rodríguez J., M., et al., *Architettura como semiotica*. Milan: Tamburini Editore s.p.a., 1968 (trad. cast. de Jorge Giacobbe. *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, pág. 99 y ss); véase también, Cantineau, J., Les oppositions significatives, *Cahiers Ferdinand du Saussure*, n.º 10, 1952, págs. 11-40.

¹⁵² Koolhaas aboga, como había hecho en su día van Doesburg, por una arquitectura basada en el contraste y la colisión. Podemos observar cómo esta concepción sigue presente, aunque transformada, en la arquitectura holandesa contemporánea. Véase al respecto el Kunsthal de Rotterdam, diseñado por la Office for Metropolitan Architecture (OMA) de Rem Koolhaas en 1992; véase además de la obra citada el proyecto roterdamés para el Netherlands Architecture Institute (1988-1993) de Jo Coenen (véanse las figs. 198-203).

¹⁵³ Cfr. Rowe, Colin y Koetter, Fred. *Collage City*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1976 (trad. cast. de Esteve Rimbau Sauri. *Ciudad Collage*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981).

¹⁵⁴ En esta concepción, el enfoque sobre la simultaneidad de pensamientos contradictorios adquiere una especial relevancia. Rothenberg propone una hipótesis, que llama janusiana-bisociativa, referida a la posibilidad de combinar elementos de conocimiento que generalmente, no están relacionados entre sí.

¹⁵⁵ Como es bien sabido, el texto crucial es "The ordering sensibility of Heterotopia". Cfr. Porphyrios, D., *Sources of Modern Eclecticism*, London: St. Martin's Press, 1982.

riqueza significacional. Se trata, en este caso, de ayudar “a la comprensión del proceso conceptual que sigue la obra, proporcionando a la vez un interés mayor visual o intelectual que no es posible dentro de la homogeneidad” ¹⁵⁶. La tematización llevada a cabo por Ungers supuso, de algún modo, la legitimación definitiva de un aspecto concreto rechazado de manera especial por el racionalismo más ortodoxo del Movimiento Moderno europeo¹⁵⁷. De hecho, es muy importante observar como, a partir de este momento, surgieron, a una escala verdaderamente internacional, toda una serie de enfoques metodológicos basados en atentísimos estudios sobre la vieja cuestión de la *coincidentia oppositorum*.

Como ya se ha señalado, en los últimos años, hemos asistido a una creciente preocupación por parte de los más destacados investigadores de la arquitectura con respecto al llamado problema de la fusión de lo heterogéneo. Sería extremadamente interesante poder reconstruir completamente todos los cauces de esta estrategia proyectual. Sin embargo, en este contexto, caracterizado por la enorme profusión de aproximaciones diversas, la sola enumeración de la línea de continuidad temática resulta difícil, cuando no imposible.

Con todo, parece que la historiografía ha tendido a destacar de forma recurrente ciertos ensayos cuyos títulos ofrecemos a continuación¹⁵⁸. Un listado muy provisional incluiría, al menos, los siguientes documentos: la conferencia “Modern and Postmodern Architecture” pronunciada por Jürgen Habermas en la inauguración de la exposición “The Other Tradition: Architecture in Munich from 1800 to the Present” (Munich, 1981); los estudios de John Hejduk sobre la temática del encuentro entre contrarios (Bovisa, 1987); la lectura propuesta por Stephane Beel (*Vliegtuigen in rijstvelden*, 1989) ¹⁵⁹ sobre la *ars combinatoria* surrealista; el conjunto de teorías de Eric Owen Moss (“Gravity is only temporary”, 1996) sobre la condición oximorónica de la arquitectura contemporánea ¹⁶⁰; la crítica a los sistemas de oposición binaria de Bernard Tschumi (*Concept, Context, Content*, 2005), la conocida teoría de

¹⁵⁶ Lo que Ungers busca, en último término, es ofrecer una metodología proyectual alternativa a la ideología homogeneizadora del funcionalismo. Cfr. Thorne, Martha. El nuevo museo de arquitectura de Frankfurt. En: *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º. 250, 1984, págs. 16-18. Véase para ampliar el conocimiento sobre el tema la subnota 8 en la págs. 277-278.

¹⁵⁷ Véase en la subnota 9 (págs. 278-279) otro documento imprescindible para la comprensión de esta temática: la obra de O. M. Ungers y Stefan Vieths, *The Dialectic City*.

¹⁵⁸ Títulos de muy diversa procedencia que revelarían, en todo caso, una afinidad profunda y latente. Hemos intentado reducir al mínimo indispensable los cauces y/o títulos de esta estrategia proyectual.

¹⁵⁹ Publicado en *Forum voor architectuur en daarmee verbonden kunsten*, octubre 2/1989.

Cabe recordar que existe un precedente temático anterior: la obra minimalista “La caída del avión en el terreno baldío” (Madrid, 1967) del colectivo ZAJ.

¹⁶⁰ Cfr. Owen Moss, E. 1996. Gravity is only temporary. En: J. D. Taylor (Ed.) *Society of Architectural Historians/SCA Annual Members Celebration: Pasadena, Nov. 1996*. Department of Architecture and Urban Design, School of the Arts and Architecture, UCLA.

la *Blurring Architecture* (1995) de Toyo Ito ¹⁶¹ o, finalmente, la propuesta oximorónica de Kazuyo Sejima para la duodécima edición de la Biennale di Venezia de 2010 ¹⁶².

5.2 Tabla de conclusiones

Terminamos aquí estas consideraciones finales, cuyas principales conclusiones podemos resumir de la forma siguiente:

1

En relación a la posición “equilibrista” o “consensualista” hacia los contrarios de impronta ‘clásica’ y tomando en cuenta lo señalado en la primera parte se reconocen en ella las siguientes características:

La evidencia visual muestra como la arquitectura que hemos llamado “clásica” se concibe *ex analogia rerum*, es decir, en conformidad o en dependencia recíproca con los principios constitutivos de la Naturaleza. Debemos recordar que el estilo de la *Weltanschauung* clásica (de la que forma parte fundamental el objeto arquitectónico) sostiene, mediante convincentes argumentaciones, que el arte implica, necesariamente, una estructura discursiva semejante a la constitución interna y armoniosa del universo. Se trata de una observación elemental, pero reconocible, y profundamente imbricada en lo más hondo del pensamiento estético antiguo. Así pues, el resultado que muestra la microcosmía arquitectónica clásica es el de una imagen donde los contrarios se alternan en un incesante y atenuado vaivén. La expresión *schwebender Schönheit*, en la que coinciden J. J. Winckelmann y J. G. Herder, definiría completa y adecuadamente esta idea.

Compárese, para ilustrar este contraste, la fruición reposada que suscita la mecánica correctiva de la *concordia discors* de la estética “clásica” con la fuerza irreconciliadora presente en la *disparité choquante* o *frappante* “moderna”.



¹⁶¹ Varios autores han situado detrás de la arquitectura de Ito, o de Coop Himmelblau, la “estética de la desaparición” de Paul Virilio.

¹⁶² Igualmente interesa consultar los siguientes trabajos: las referencias de George Maciunas y del grupo Fluxus en general sobre las doctrinas heraclíteas en las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado, las investigaciones de Michel Foucault (*Des espaces autres*, 1967) con su apuesta por los entrecruzamientos, los simultaneísmos y las yuxtaposiciones; la fuente latente de inspiración filosófica que supuso la “estética de la desaparición” de Paul Virilio (*Aesthetic of Disappearance and City*, 1980); o, el crucial trabajo de Bernard Tschumi sobre las relaciones de carácter conflictual en la escritura arquitectónica (*Architecture and Disjunction*, 1994). Como último ejemplo podríamos citar las descripciones de Charles Jencks (*Heteropolis: Los Angeles, the riots and the strange beauty of hetero-architecture*, 1993) relativas a los trabajos de Carlo Scarpa, Michael Rotondi, Eric Owen Moss, Daniel Libeskind y Frank Ghery, entre otros. La descripción más interesante es, quizá, la que tiene que ver con la cualidad hibridatoria y oximorónica de Eric Owen Moss. Cfr. Jencks, Ch. *Heteropolis: Los Angeles, the riots and the strange beauty of hetero-architecture*. London: Academy Editions, 1993, pág. 63 y ss.

Otro aspecto abordado en la primera parte es el relativo a la dimensión multiplanar de las estructuras oposicionales speerianas.

Al margen de las matizaciones que pudieran plantearse al respecto, todo hace suponer que la dura interacción entre soporte y carga (*Last und Stütze*), expresada de forma emblemática por la oposición columna dórica/ viga-arquitrabe, responde, en el caso que nos ocupa, a un íntimo y consciente esfuerzo que supera lo puramente representacional. A partir de esta intuición fundamental podemos ver cómo la dura interacción constructiva puede ser abordada, al menos, desde dos puntos de vista: en tanto que montaje tectónico (*Kunstform*) destinado a producir de forma deliberada un resultado de orden estético, emocional o sensible, y en tanto que vínculo ontológico entre los valores tectónicos de la *dorish Ur-struktur* y los propios de la más prístina y pura germanidad (*Reines Deutschtum*). Dicho de otro modo, la tectónica vestigial es una metáfora alusiva que remite, simboliza y manifiesta la esencia agonal del particularismo espiritual germano.

Una observación atenta de la Neue Reichskanzlei berlinesa facilita el acceso al sentido del sintagma constructivo speeriano; cada estrategia contrastante (*gegensätzlichen Strategien*), cada tectónica antitética (*tektonisch gegensätzlich*) y cada foco tectónico del edificio lleva consigo, incorporado, el fondo quintaesencial de la naturaleza guerrera (*Kriegernatur*) germana; es decir, el componente agonal de la vida primitiva del pueblo germano (al menos para la *moral de trapero* nacional-socialista).

Otra de las cuestiones que hemos analizado, ha consistido en caracterizar los aspectos esenciales de la narrativa enantiológica “moderna”. Nuestra contribución en este importante asunto ha sido la de identificar algunos elementos específicos que pueden servir como base para investigaciones futuras. Podemos resumirlos en los siguientes puntos:



–Un primer factor que cabe destacar es el abandono de la reivindicación de la unidad orgánica y la quiebra de la identificación entre sentimiento de unidad y placer estético. Como dijimos anteriormente, la presentación fragmentada de los componentes, es el perno teórico en torno al cual gira la razón compositiva y edificatoria moderna. Es un hecho indiscutible que la *désarticulation néoclassique des structures* va a producir, en el terreno más

estrictamente arquitectónico, una *coupure méthodologique* de extraordinaria importancia. De hecho, es la presentación apedazada de los componentes, su diátesis, la que preanuncia la aparición del nuevo *principe d'équilibre en tension* “moderno”. Como hemos sugerido varias veces, la estrategia de “tensificación” (lingüística y compositiva) llevada a cabo por los *architectes révolutionnaires* carece de precedentes. La comparación con el pasado lo demuestra. En cualquier caso, lo interesante aquí es recordar que la liquidación de la sintaxis interrelacionante (o diastásica) y la liquidación del juego interno de fuerzas atenuadoras es el perno metodológico alrededor del cual gravita parte del composicionalismo contemporáneo.

En la misma línea podría añadirse que con la ruptura del corsé aprisionador de la unidad se ha producido el paso de una *koiné* de naturaleza claramente aconflictual a otra basada en un enfoque eminentemente confrontacional o polemológico. La obligación autoimpuesta del *continuum* articulatorio había reforzado, de algún modo, la idea de nivelación de tensiones. El elemento de novedad en el sentido del ejercicio proyectual es, pues, haber superado, desde las décadas finales del siglo XVIII, los viejos modelos mediocrizadores de conformación, articulación y armonización arquitectónica.

-Señalado esto, remitimos a otro factor crucial: la difusión y el arraigo a partir de las últimas décadas del siglo XVIII de un contraste de corte psicologista, sin ropaje metafísico, fundamentado en la sensación. Conviene recordar que los arquitectos revolucionarios habían situado el problema del contraste formal (tras el recurso al empirismo sensualista) a un nivel puramente perceptivo o retórico, no metafísico o ideal.

-Recordemos, para terminar, que con el decaimiento de la idea de la correspondencia analógica y del axioma de la contigüidad o continuidad fluida (predicado por el modelo de la *catena rerum*) se va a producir una modificación en el sentimiento apreciador de las composiciones arquitectónicas. Y esto porque en los años finales del siglo XVIII y en los albores del XIX comienza a considerarse positivamente, o al menos a reconocerse cierto valor, a lo que está reunido pero, al mismo tiempo, escindido y separado.



A partir de este momento, el objeto de delectación no va a consistir, tanto en la apreciación del *flumen membra*, *continuum* articulatorio característico de lo clásico, como, más bien en el reconocimiento de la relación congenial, o de sentido, que comparten genéricamente las estructuras oposicionales.

Es preciso referirse también, aunque sea de forma breve, a las bases que permitieron el desarrollo del enfoque oposicional “moderno”.

Adoptando el criterio que hemos indicado anteriormente debemos considerar la concurrencia simultánea de varios acontecimientos y procesos (históricos, metodológicos...) como el factor activador que va a permitir la completa y explícita definición de la nueva metodología de proyectación enantiológica. Se resumen en el siguiente esquema:

-El desistimiento o abandono del discurso analógico de correlaciones. Recordemos que la arquitectura clásica se había desarrollado, pretendidamente, a cuenta de una implícita adhesión a lo que se ha descrito genéricamente como *simpatheia* macro-microcósmica. Como dijimos anteriormente, la arquitectura no va a necesitar *microcosmar* la realidad para existir; en poco más de unas décadas –aproximadamente las que transcurren entre 1780 y 1810– el sintagma clásico-arquitectónico pierde las connotaciones metafísicas del modelo original griego y se transforma en un esquema tipológico abstracto voluntariamente modificable.

-La presencia simultánea de diversas corrientes desconvencionalizadoras (p.e. la *vague perraultien* o la *deuxième vague rationaliste*). Tal como hemos visto en la parte primera, la aparición de estos desarrollos “racionalistas” marcan una significativa inversión de tendencia. Se perfila, en suma, desde los últimos años del siglo XVIII la tendencia a sustituir los estereotipos de *l'embellissement classique* por un lenguaje cada vez más ástilo y desornamentado. Como dijimos, el enriquecimiento de la doctrina racional allana el camino a una más amplia exploración proyectual que incluye elementos como la rarefacción ornamental, la legibilidad tectónica o la especialización espacial y funcional.

Asistimos, por otro lado, a la irrupción de un racionalismo, el leroyano, que descubre en un momento clave para la consolidación de la nueva arquitectura, que la naturaleza reúne *en sí* una armonía oculta: la belleza de la *disparité frappante* de las formas naturales.



-La progresiva deploración de la *imitatio* y el auge de una *inventio* rupturista, la de Perrault, Frémin, Cordemoy, Laugier, Patte o Frezier, superadora de lo clásico.

-El doble proceso de relativización y reorientación radical del gusto que apuntábamos como hipótesis anticipatoria del “moderno”. Destaquemos,

por lo demás, que tras la *picturesquization* laugieriana se repiten y multiplican las críticas a las ideas de uniformidad y monotonía y los pronunciamientos a favor de la irregularidad (p.e. en Girardin), la *disparité choquante* y el contraste en una tendencia a la que no es ajena el círculo intelectual enciclopedista. La reorientación del gusto del período se alimenta, pues, de la confluencia de diferentes construcciones teóricas y de la muy importante contribución realizada por la *Encyclopédie* y por textos como el *Essai sur le goût* (1757) de Montesquieu, o *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece* (1758) de J. D. Leroy.

Podríamos añadir otros factores, que son determinantes, a esta breve sinopsis, a saber: la aparición de una experiencia estética, la de la belleza Sublime (*die erhabene Schönheit*) que des-universaliza la visión pankalíaca del universo, la aparición de la estética pintoresca o, el ascenso del valor de la sensación y de un modelo apreciativo (anudado a la estética empirista) dominado por la impresión y la inmediatez visual, entre otros.

5

Otro aspecto estudiado es el referido al valor del “contraste” dentro de la *teoría del restauro* contemporáneo.

Hemos señalado más arriba la decisiva aportación del *restauro crítico* de Cesare Brandi a la gestación de lo que podrían ser los presupuestos de una eventual metodología proyectual enantiológica.

Corolario de este punto básico es la idea de que la metodología propugnada por Brandi, en cuanto que impone la diferenciación de los viejos y nuevos elementos por medio del contraste, contiene *in nuce* muchos de los recursos que, efectivamente, se convertirán en elementos básicos de la nueva manera de proyectar.

El interés por la diferencia apreciable (adscribible como decimos al principio, auténticamente científico, *della distinguibilità e della chiara differenziazione*) se evidencia, lo hemos visto en la Addenda, en la obra de Scarpa o Döllgast, donde, recordémoslo, la instancia oposicional se inserta como determinante.

Otra cuestión relevante abordada por la investigación tiene que ver con algunas variables ideológicas específicas del racionalismo más radical del Movimiento Moderno.

Cabe mencionar dos aspectos sobre este asunto. El primero se relaciona con el rechazo apriorístico y generalizado que la orientación disciplinar que conocemos como *Sachliches Bauen* tuvo sobre todo fundamento emocional, subjetivista o metafísico. Deriva de ello, como corolario, la idea de eliminar del tejido de la “disciplina” arquitectónica toda concepción dualística o residuo enantiológico –simbólico, teosófico, metafísico o estético– subyacente y heredado.

De los mismos presupuestos deriva la explícita voluntad, común a esta orientación proyectual, de expropiar críticamente toda codificación poética del objeto arquitectónico. Cabe preguntarnos hasta qué punto el fracaso (al menos parcial) de esta deliberada enajenación poética o des-artización disciplinar (*Entkunstung der Kunst*) permite suponer la existencia de una eventual estética *áschimokagáthica* que invierte la ecuación clásica *kallos-kagathós* (bello-bueno) por el binomio *áschimos-kagathós* (feo-bueno). Estaríamos, en todo caso, ante una sospecha plausible pero indemostrable. Considérese, para ejemplificar lo anterior, el “weightless rationalism” practicado por H. Meyer y H. Wittwer en la Petersschule de Basel.

7

Una última cuestión por analizar es la que concierne a la dimensión enantiológica reconocida en la praxis ideativa de Le Corbusier. A lo largo de nuestro trabajo hemos ido apuntando algunos elementos concluyentes de lo que se puede calificar, contemplando la obra de Le Corbusier, como metodología enantiológica.

Uno de los elementos clave que hemos constatado es la adopción predominante de esquemas, motivos o estilemas –de notable importancia y que me he limitado a citar brevemente por economía del discurso– de carácter enantiológico o contraposicional, esto es, de un tipo de estructura u ordenación basada en la dinámica de la diferenciación y el pensamiento polarizado. En este sentido, lo enantiológico se convierte –aspecto éste muy estudiado por la historiografía de la arquitectura moderna– en una especie de *basso ostinato* que condiciona el idiolecto entero del autor.

Desde la información disponible, nos hemos planteado si tal asimilación pudiera quizá deberse a la experiencia metanoiética (y geo-gnoseológica) que experimentó Le Corbusier en los imprescindibles años de reconsideración disciplinar, es decir, entre 1930 y 1945, aproximadamente.

A continuación hemos intentado presentar un cuadro lo más completo posible de las distintas enantíosis presentes en el imaginario corbuseriano. Una revisión detallada de este cuadro provisional muestra, por un lado, como en las etapas purista y post-purista existen elementos comunes y, por otro, como aparecen, más tardíamente, ciertos rasgos diferenciadores.

Como hemos señalado más arriba, es arriesgado, aún hoy en día, abordar de forma exhaustiva o definitiva esta amplia problemática. No se pretende, por tanto, ofrecer una visión acabada de una cuestión historiográfica, la de la fenomenología enantiológica de Le Corbusier, irreductible a fórmulas cerradas.

No queremos terminar sin recordar algunas ideas esenciales, relacionadas con el tema que nos ocupa, que se ocultan tras el *Poème de l'angle droit*. Pasamos a enumerarlas y a hacer una breve referencia al respecto:

-*Enfoque geo-gnoseológico*. Esto lo indicamos porque entendemos que el tema inagotable del conocimiento de la naturaleza es la tesis de fondo que subyace en todo el poema. Este carácter o actitud (geo)sapiencial respaldaría la hipótesis, formulada con anterioridad, de que en los albores de los años treinta (coincidiendo con la etapa de las Conferencias de Buenos Aires) se introduce, gracias a lo que hemos definido como *despertar metanoiético*, una nueva comprensión de lo natural.

-*Désir déchiffreur y conocimiento velado*. Aspecto éste claramente ligado con la caracterización indicada en el párrafo anterior. La hipótesis de lectura que hemos propuesto para el tricípite del iconostasio (con las imágenes de la *scintilla conscientiae*, la nube-velo y la espada) intenta, de hecho, dar cuenta de esto.

-*Carácter enantiódiceico*. Como hemos señalado con anterioridad, creemos que el poema entero está consagrado al problema de la justificación de lo enantiológico.

Es sobre todo este último aspecto el que nos interesa. El espacio especulativo que se abre en torno a la cuestión de las enantíosis anticipa distintos pensamientos destinados a una prolongada permanencia en el ámbito disciplinar de la arquitectura. No parece necesario insistir sobre ello. El

camino que enseña el *Poème* es el camino evolutivo que van a recorrer, aunque de muy diferente forma, otros autores como Marcel Breuer o Oswald Mathias Ungers: el primero proponiendo una auténtica y verdadera metodología de corte enantiológico, y el segundo al plantear una variante proyectual basada en la cuestión de la *coincidentia oppositorum*.

Subn. 1

Desborda los límites de este trabajo el profundizar en la cuestión de la *symmetria*, pero acaso no sea inútil recordar hasta que punto la estética clásica estuvo determinada por la teoría de la conmensurabilidad entre las partes.

Recordemos, siguiendo a Tatarkiewicz, que: "According to the Pythagorean concept, which Plato adopted and developed, the essence of beauty lay in order (*taxis*), measure, proportion (*symmetria*), consonance and harmony. That is, it was understood first as a property dependent on arrangement (disposition, harmony) between parts, and second, as a numerical property capable of expression in numbers (measure, proportion).

Plato ended the *Philebus* by saying that 'measure (metriotes) and proportion (symmetria) are ... beauty and virtue'. This dialogue contended that the essence of beauty, as of all good, lies in measure and proportion. The same thought is found in another dialogue, the *Sophist*, complemented by a negative one to the effect that 'the quality of disproportion... is always ugly'. In the *Timaeus*, one of his last works, Plato also spoke of the connection between beauty and measure, and declared in general terms, that 'all that is good is beautiful, and what is good cannot lack proportion' he explained that measure determines the beauty of things because it gives them unity. The dialogue *Politicus* makes it clear that in some cases 'measure' is to be understood as number and in others as moderation and suitability" [La concepción pitagórica, adoptada y desarrollada por Platón, veía la esencia de la belleza en el orden (*taxis*), en la medida y en la proporción (*symmetria*). Quiere esto decir, que Platón consideraba la belleza en primer lugar como una propiedad dependiente de la disposición (distribución, armonía) de las partes y, en segundo lugar, como una propiedad matemática, que podía expresarse numéricamente (medida, proporción). Platón finalizaba el *Filebo* afirmando que 'La medida (*metriotes*) y la proporción (*symmetria*) son ... la belleza y la virtud'. De este diálogo se desprende que la esencia de la belleza, igual que la de todo bien, radica en la medida y en la proporción. El mismo pensamiento fue desarrollado también en otro diálogo, el *Sofista*, en el que a la tesis positiva otra negativa 'la desproporción... es en todas partes fea'. También en el *Timeo*, uno de sus últimos trabajos, Platón habla de la conexión entre la belleza y la medida, declarando en términos generales que 'todo lo que es bueno es bello y lo bello no puede carecer de proporción' ya que la medida es la que determina la belleza de las cosas y le proporciona su unidad. En el diálogo *Político*, Platón explica que la medida en algunos casos hay que entenderla como el número y en otros como la moderación y la convecniencia. Cfr. Tatarkiewicz, Wladyslaw. *History of Aesthetics, Vol 1, Ancient aesthetics*. The Hague: Mouton, 1970, págs. 116-117. Cabe hacer un último comentario acerca del *Timeo*, una obra crucial para entender el devenir histórico e intelectual de la conciencia estética clásica. En concreto, queremos señalar tres aspectos que, en nuestra opinión, se revelan como fundamentales en el momento de construcción del alma racional: i) la importancia dada a la idea de mediación o mezcla de lo heterogéneo (de la que surge, entre otras instancias, el alma del mundo, la primera y más antigua creación del demiurgo), ii) la correspondencia plena que existe entre lo bello y lo bien proporcionado (concretado en el discurso creacional del Autor del universo y en otros párrafos del discurso timaico), iii) y, finalmente, el valor que adquiere ocupar los intervalos de la escala "con valores relacionados con la escala original" para conseguir la pretendida y ansiada armonía. Como es sabido, tales aspectos son, en efecto, principios armónicos rectores de la estética de impronta clásica.

Subn. 2

No es necesario recordar que la teoría de la *sôphrosynê* posee una importancia crucial para nuestro tema. Silva Vildósola reconoce que la *sôphrosynê* representa por su "poder aquietador (...) uno de los caracteres esenciales del arte helénico". La *sôphrosynê* es, para la historiografía canónica, aquel paradigma mediador que da estabilidad al arte apaciguando las brusquedades y la desmesura. Aparece, así, como un ideal ético-estético "hecho de templanza, de proporción, de justa medida y de justo término".

El intento de descifrar el ideal de la *sôphrosynê* se remonta, como es sabido, a los primeros pensadores de la antigüedad (Homero, Alcmeón, p.e.). Como recuerda Vernant, la teoría de la *sôphrosynê* la expone Platón en el *Cármides* (p.e. *Chrm.* 160 d) en donde se aprecia la soldadura entre lo ético y lo estético, en el *Gorgias* (Grg. 508 a), en el *Crátilo* (Cra. 411 e) o en la *República* donde expone su concepto de ciudad ideal.

Otras fuentes posteriores nos hablan de la importancia de este paradigma. Como señalan numerosos autores, la *sôphrosynê* será retomada tanto por Aristóteles (*EN*, 1107 b, 4-8; 1117 b, 24; *Ret.*, 1366 b, 13; *EE*, 1221 a, 2; *EE*, 1231 a, 38) como por los estoicos o por la literatura de época augústea (p.e. en el "ne quid nimis" horaciano). Hay que recordar, asimismo, que la *sôphrosynê* va ser crucial en el proceso de formación del Neoclasicismo. De hecho, encontramos continuas referencias a la *sôphrosynê* -entendida como un centro mediador que nos aleja de desenfrenos y errores- tanto en los *Gedanken* como en la *Geschichte* de Johann Joachim Winckelmann.

La doctrina del "justo medio" emplea, mutatis mutandi, la misma constelación de ideas: moderación, bien, belleza, medida y equilibrio. En *Político*, Platón lo señala como una condición ideal de las artes dejándolo definido como la posición central entre dos extremos (*Plt.* 284 c y ss.); pero acaso sea en Aristóteles donde el tema del "justo medio" (autò tò mèson) alcanza una mayor amplitud y complejidad. Para Aristóteles, y estamos ante uno de los extremos más conocidos y estudiados de la filosofía de la antigüedad, el término "medio" o mesotes representa la virtud mediadora entre dos extremos (fundamentalmente en *Pol.*, III). Como señala Tatarkiewicz, Aristóteles formula el ideal de la armonía del Alma basándose en el justo medio, un criterio ético que sirve para crear una teoría de la virtud moral que se asienta en la mesura entre el exceso y el defecto. Toda obra de arte o ciencia (...) consuma su obra mirando al término medio y encaminando a él los trabajos, por eso suele decirse que a las obras bien hechas no se les puede quitar ni añadir, porque tanto el exceso como el defecto destruyen la perfección, mientras que el término medio la conserva, y los buenos artistas, como decimos, trabajan con sus miras puestas en él" (*EN*. Lib. II, cap. 6). Cfr. Silva Vildósola, C., *Paginas Selectas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1969, pág. 45.; véase también, Camarero, A., *La teoría ético-estética del decoro en la antigüedad*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2000, pág. 50; véase además, Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Libro III, Cap. 2, 1106 a-1107a (trad. cast. de María Araujo y Julian Marias [Introd., trad. y notas]). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, Col. Clásicos Políticos, 1985, pág. 21); véase, por último, Vernant, J. P., *Les origines de la pensée grecque*. París: Presses Universitaires de France, 1962.

Subn. 3

Cabe recordar, en primer lugar, que "armonía" responde etimológicamente a un significado básico que no es otro que el de "juntura", "unión" o "ajuste" (*Pl. Tht.* 175e). Deriva de ello, como corolario, la idea de lo armónico como organismo o ser vivo. La idea se resume en un conocido fragmento del *Fedro*: "Es necesario que todo discurso esté compuesto como un animal, con un cuerpo propio, de manera que no carezca de cabeza ni de pies, sino que tenga centro y extremidades, escritos de modo conveniente unos con otros y con el todo" (*Pl. Phdr.* 264 C). Esta concepción constituye, como es evidente, un trasunto de la aspiración a la unidad de lo múltiple.

Subn. 4

Este aspecto latente de "oposiciones integradas" con el que se buscaba representar la armonía del Mundo es crucial para entender los fundamentos estéticos existentes en la teoría clásica del arte. Acaso no sea inútil recordar que la lectura estética de la concordia discors remite, de un modo más o menos directo, a la lógica de la homónoia cívico-política propia de la época clásica de Grecia (p.e. *Pl. Plt.* 192-95).

Subn. 5

No se puede olvidar, en efecto, que una parte esencial de lo que podría llamarse Estética Clásica se construye en torno a la problemática de la reproducción del mundo externo. Se puede afirmar de manera concreta que el arte, en este caso la arquitectura, se constituye como un "reproducir" metafísico.

En cuanto a la visión pankaliaca o de la panbelleza creacional pertenece históricamente a la tradición asentada por el pensamiento timaico, helenístico y romano, por ejemplo en Plutarco (*Placita philosophorum*, 879 c) y Cicerón (*De or.* III 45. 179). Recordemos, por otro lado, que la pankalia helenística podría haber servido como precedente conceptual de la belleza universal presente en la tradición veterotestamentaria y patristica.

Cabe señalar también la presencia de la estética pankaliaca en el *De re aedificatoria* (VI, 2) de L. B. Alberti. Fruto de la pankalia que atraviesa todo lo real el discurso artístico de Alberti no puede hacer otra cosa que negar la contrariedad y lo contradictorio en lo real afirmando la positividad de todo lo existente.

Subn. 6

Se han realizado estudios sobre la posible influencia del principio científico del horror vacui (p.e. Arist. *Phys.* Lib. IV) sobre el paradigma compositivo clásico. Para un análisis crítico de esta estrategia véase el ensayo de Grant, Edward. *Much Ado About Nothing: Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981; y en especial el capítulo "Nature's abhorrence of a vacuum", págs. 67 y ss; véase también sobre el tema Ribas Massana, Albert. *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*. Barcelona: Destino, 1997.

Cabe señalar, por otro lado, que el tema de la analogía micro-macrocosmica es, más aún que la idea del justo medio (mesótes), el verdadero perno teórico en torno al cual gira la investigación estética sobre la interacción de los contrarios. Salta a la vista que el ovillo de ideas de la doctrina gira, al menos, en torno a dos principios teóricos nodales. En diversas ocasiones se ha señalado que el punto de partida de esta analogía debe situarse, necesariamente, en el reconocimiento de la armonía incorpórea del mundo. Describir y analizar la hermosura del universo supone la pertinencia, por una parte, de la perfecta solidaridad y proporcionalidad de todo cuanto existe y, por otra, de la necesaria atenuación de lo discordante, lo chirriante o lo indecoroso. El otro eje cardinal nos lleva a abordar la teoría desde la óptica de la conexión simpática entre la pluralidad de planos o partes del universo (el mundo, la naturaleza del hombre y sus realizaciones). Esto nos lleva, con toda naturalidad, a hablar de la imitación del estado de equilibrio armónico (isonomía) del universo. La arquitectura va a concebirse –y hasta aquí pretendíamos llegar– ex analogia universi. La inferencia es clara. Es de ahí de donde deriva el carácter deliberadamente cohesionado y concordante de la belleza clásica.

Subn. 7

La derogación de las teorías analógicas de Ouvrard y Blondel continuará, primero, con D'Aviler (*Cours d'Architecture*, 1691) y en mayor medida si cabe con Quatremère de Quincy (voz "Harmonie" en el *Dictionnaire historique d'architecture* de 1832-33).

En este punto, cabe recordar las discrepancias manifestadas por diversos autores ya en el primer tercio del siglo XVII en relación con el modelo "totalizador" instaurado por la llamada homología micro-macrocosmica.

La poesía metafísica de John Donne es significativa a este respecto. *An anatomy of the world* escrito en 1611, preanuncia la pérdida de la visión unificada y la irrupción de una nueva actitud mental fragmentaria, dubitativa y complejizadora frente a la totalidad de lo existente. Otros precedentes pueden encontrarse en el terreno filosófico y epistemológico propiamente dicho. Piénsese, por ejemplo, en la relativización de la perspectiva operacional "analógica" llevada a cabo por el protoempirismo de Francis Bacon. Antes de adentrarnos en la valoración de las propuestas teórico-epistemológicas del británico acaso no sea inútil trazar, en extrema síntesis, las coordenadas histórico-culturales que delimitan la actitud baconiana. No olvidemos que a comienzos del XVII el panorama mental europeo permanece impregnado por el saber neoplatónico, cabalístico y hermético-esotérico. Seguimos estando, por tanto, en una época-bisagra en la que persisten ciertos elementos de la visión mágico-natural del Renacimiento.

Es importante añadir que en el plano de los principios la homología micro-macrocosmica mantiene a comienzos de siglo todavía cierto empuje mientras otras instancias como la atención a lo cualitativo, la presencia de lo sobrenatural o la animización del universo (vehiculada por el alma o por cualquier otra sustancia divina) pierden su presencia de un modo más repentino en virtud de la autoridad que imponen las ideas que aporta la Scienza Nuova. Todos estos rasgos, a lo que se suma una crítica al cientificismo aristotélico están presentes, en mayor o menor medida, en las orientaciones epistémicas que dominan el seicento. El neo-atomismo de Gassendi y Boyle (desde un voluntarismo teológico orientado a legitimar la física corpuscular) y la visión pan-matemática de Galileo pugnan por reemplazar el fisicismo imperante prescribiendo un nuevo marco general de la naturaleza capaz de dar legalidad a la totalidad de lo existente.

El afianzamiento del matematicismo apuntalado por las tempranas declaraciones de Kepler (*Mysterium Cosmographicum*, 1597), Bacon (*Novum Organum*, 1620) y Galileo (*Il Saggiatore*, 1623) permite la consagración de una vía epistémica que afirma una manera nueva de interrogar a la naturaleza y que resultará definitiva para el desarrollo científico futuro. El primer tercio del siglo representa pues el momento de alumbramiento del ideal metodológico que inicia Bacon (con su acento en la observación y su presentación del método inductivo), continúa Descartes (con su reglamentación racionalista y matematizadora) y ejemplifica Galileo, (con la aplicación efectiva del método a su experimentación).

A nivel epistemológico el seicento representa, por tanto, la cristalización de un nuevo modelo de conocimiento que, tomando como referencia las verdades apodícticas que proporciona el modelo mecánico-matemático, lucha por descifrar el orden oculto e inmutable que rige en la naturaleza física y en el universo.

Es el momento en que se materializan, recogen y discuten los frutos obtenidos por la investigación físico-matemática del círculo de Mersenne, tan importante para la divulgación de la nueva mentalidad científica. La importante labor colectiva culmina con la afirmación del apriorismo matemático y con la valoración puramente cuantitativa que propone la hipótesis cartesiana de la gran máquina. A la evacuación de lo mítico, lo sobrenatural y lo azaroso, le sigue la desvalorización de lo cualitativo proclamada por Galileo (fundamentalmente en *Il Saggiatore*, 1623) y Descartes. De este modo, la fundamentación científica, con su metodología y sus procedimientos, se redefine por completo buscando alcanzar una certeza apodíctica en principio sólo al alcance de la investigación físico-matemática. Asumida esta tarea, los principios epistemológicos de la nueva ciencia (de certeza o indubitable y legalidad) se convierten en los requisitos inviolables que toda ciencia precisa conocer y observar.

La exigencia de certeza epistemológica que planteaba el nuevo paradigma científico –podemos decir, cartesiano– iba, por tanto, a concretarse en una serie de principios u objetivos generales, entre los que destacamos:

- i) la consideración puramente cuantitativa (lo que implica la desubjetivización radical de la nueva ciencia del orden y la magnitud).
- ii) la necesidad de sentar las bases de una física general alternativa a los modelos de conocimiento natural todavía vigentes (el de cualidades aristotélico y el mágico-naturalista renacentista).
- iii) la voluntad de formalizar una ontología hipotético-conjetural frente a la ontología dogmática del período anterior.
- iv) la dilución de todas aquellas adherencias conceptuales y postulados heredados acríticamente del pasado.
- v) la instauración de un modelo cognitivo regido por los principios de claridad, orden e indubitable.
- vi) la elaboración de una teoría cosmológica, de corte copernicano, participada únicamente por principios mecánicos.

Con esto, el primer tercio de siglo, representa el momento en que dos importantes cuestiones cruciales para el desarrollo del modelo de conocimiento que propone la Scienza Nuova se tematizan de un modo definitivo: en primer lugar, la incapacidad del hombre para lograr un saber integral que abarque la totalidad de lo existente (lo que ponía fin al modelo de conocimiento onniabarcador que caracterizaba al sistema renacentista); en segundo lugar, el ánimo de concebir un saber de tipo pragmático-utilitarista que, apoyándose en la técnica, liquidase el modelo de especulación contemplativa y erudición estéril vigente. Descartes, con *Studium bonae mentis* (1621) y Bacon en su *New Atlantis* (1626) tematizan ambas ideas prefigurando, más si cabe, la orientación epistémica que está a punto de nacer. Este, pues, sería a grandes rasgos el contexto en el que emerge el programa de conocimiento de Francis Bacon.

Para captar plenamente el sentido de la aportación baconiana debemos situarlo, pues, en el contexto de las ideas que prevalecían en aquel entonces. Coherentemente con tales consideraciones, Bacon se impondrá la tarea de profundizar en el análisis del orden y la organización del universo. La teoría baconiana de los ídola representa, sin lugar a dudas, uno de los puntos de partida centrales de su gnoseología. Es innegable que en su doctrina de los ídola aparecen muchos enunciados inéditos que se convertirán en pilares fundamentales del pensamiento estético-filosófico de la modernidad.

En aras de la brevedad, solamente presentaremos aquí los elementos concernientes a nuestra investigación. La doctrina es conocida. Bacon denuncia la falacia de la regularidad natural y del mundo metafísicamente ordenado de Richard Hooker, Everard Digby y Christopher Marlowe. Recordemos como, de acuerdo con el aforismo 45 del *Novum* "el espíritu humano tiene una tendencia innata a encontrar en cualquier parte orden y regularidad, y sobre esta base tiende a fingir paralelismos, correspondencias y relaciones inexistentes; mientras que la naturaleza tiene instancias monódicas e imparidad". Bacon cree poder deducir de ello que el mito de la catena rerum, que implica un cosmos que es una unidad de partes interdependientes no es, en realidad, algo constitutivo, inherente o intrínseco a la realidad del universo. No cabe, pues, admitir la visión unitaria y mitopoética heredada de los antiguos.

A partir de ahí, el autor cree poder descubrir –y esto es lo que interesa– una nueva teoría del arte. Con innegable coherencia Bacon persevera, en este ámbito, en una lúcida reflexión sobre los preceptos aristotélicos de la mimesis. Parece conveniente, en aras de la sencillez y de la claridad, resumir los aspectos más destacados de su Estética:

- i) Lo que denuncia Bacon, en primer lugar, es la ceguera y las limitaciones de un enfoque narrativo-mimético prisionero de una visión coherente y armónica del mundo. La mimesis de lo natural se contruye, en su opinión, a partir de premisas erróneas. Se rechaza, en otras palabras, la valoración unitaria, jerárquica y armónica del mundo.
- ii) No se puede olvidar, en segundo lugar, el efecto polémico de este precepto. Bacon señala, de forma clara, una defectividad, llamémosle "aspectual" que, al fin, debe ser superada. Es en esta dirección por la que se debe transitar y desde ella afrontar las bases de la experiencia estética. Como nos recuerda Snyder, Bacon busca con esto relativizar la importancia de una armonía preestablecida y, con ello, de sus reglas de ordenación o arquetipos mítico-estéticos.

iii) Bacon rechaza, pues, la validez de una belleza preconcebida y normada. La poesía debería ser, según lo ve Bacon en su *Advancement of Learning* (1605), una actividad basada en la facultad de la imaginación. Esta idea se refuerza en algunos pasajes: "Poesy is a part of learning in measure of words, for the most part restrained, but in all other points extremely licensed, and doth truly refer to the imagination; which, being not tied to the laws of matter, may at pleasure join that which nature hath severed, and sever that which nature hath joined, and so make unlawful matches and divorces of things" (Second Book, London: J.M. Dent ; New York : E.P. Dutton, 1915, pág. 82) [La poesía es una parte del saber casi siempre restringida en cuanto a la medida de las palabras, pero en todos los demás aspectos sumamente libre, y en verdad es cosa propia de la imaginación; la cual, no estando atada a las leyes de la materia, puede unir a su antojo lo que la naturaleza ha separado, y separar lo que la naturaleza ha unido, u de ese .pdp hacer matrimonio ilegales y divorcios de las cosas] trad. cast. en Bacon, F., *El avance del saber* (Libro segundo sobre el avance y progreso del saber divino y humano, IV.1.) Madrid: Alianza Editorial, 1988. pág. 94.

Como vemos, esta es una línea de pensamiento que se aparta del modelo representacional clásico. El patrimonio estético queda, en la doctrina baconiana, inextricablemente ligado al libre juego del ingenio, la fantasía y la imaginación. Cristaliza con ello un arte liberado del yugo aparental de la naturaleza. No parece necesario insistir sobre la índole de sus descubrimientos. El *novum* baconiano anticipa en varios siglos el discurso "desmetafisizado" contemporáneo. Nada más y nada menos que esto. Volveremos a retomar este tema en las conclusiones finales.

Subn. 8

Hemos incluido, dada su importancia, la traducción íntegra del capítulo II ("The theme of assemblage or the coincidence of opposites"): "The theme of assemblage primarily concerns the aspect of time, but also that of discontinuity and of contradiction. In general one strives to see things and objects as a whole. The achievement of a unitary image for the is considered of particular value for example. In an urban plan uniformity –whether one meets in the organization of space or of form– is considered an indispensable element for all architecture on a high level of quality. Yet one often forgets that this demand for unity, in its exclusivity, too easily becomes an imposition on project studies. There is no doubt that a totalitarian plan is unitary, and so-to-speak all of a piece'. The demand for a non-unitary plan, for architecture that contradicts itself, seem almost absurd.

The criteria by which one makes an evaluation of architecture usually aim at a homogeneous, definitive and complete situation, while contradictions are seen as something that has to be eliminated. The complete form stands in the middle and provides simultaneously both measure and limit. All value judgements would be overturned if what is incomplete, or in other words the unresolved contradiction, was placed at the centre of the conception and of the plan and hence of architectural studies. Is it possible –or even necessary– to produce artificially, and therefore consciously, the contradiction that is usually determined by chance? In this connection a more profound examination of history can help to clear away a prejudice: in fact, the opinion that historically formed cities are unitary is a myth. These cities –with the exception of a few museum-cities are created through a discontinuous process of growth and are before contradictory in themselves. Different epochs have left their traces on the city at different times. These are followed by antitheses, so that the city turns out to be a dialectical structure as far as its essence and its image are concerned.

This can be seen as true for individual works of architecture as it is for the historic city as a whole. The finest example of the great number of architectural works of this type that are in existence is the cathedral of Trier. Over the course of their history, these buildings have always been subjected to a continuous process of modification, completion, enlargement, reduction or improvement. They have the appearance of a collage of different pieces and parts and reflect the individual epochs and their respective styles of architecture. Even ruins –created by a violent act or by the passing of time– reveal the different aspects and stages of architectural works that differ substantially from complete and homogeneous buildings.

The buildings as a fragment, as discontinuous object, composed of different unrelated parts, is not, if looked at historically, unusual. Nevertheless the fragment as a theme and deliberate plan seems to be a genuine contradiction. One is only prepared to accept the idea of an architectural work that looks like a fragment by referring it to a romantic kind of architecture –one thinks of ruins, or towns and houses in ruins. Yet fragmentary architecture only partly fits with this romantic vision. In fact there are modern cities that are contradictory and fragmentary, like present-day Frankfurt for example. Could it be called romantic as a result? The definition is certainly not appropriate for Frankfurt, but rather for a city like Rothenburg, which presents a substantially homogeneous image. The concept of fragmentary does in this context not at all mean the same thing as the concept of romantic. rather it unfailingly contains a stratification, a degree of complexity not met with in an architectural work or urban structure that is conceived as a unity. The element of surprise, of intellectual and visual challenge is much stronger in a contradictory setting as in one created by a homogeneous order.

Hence the theme of fragmentation, of dialectical contradiction, by no means needs to be romantic. Instead it adds to the awareness of a process that makes the individual object, or even the urban structure, stand out, freeing it from dependence on time or from formal rigidity. Here we have a principle that brings together, in a higher conception based on the unresolved contradiction, both creative contradiction and continuity, spontaneity and plan, chance as much as the established order.

The 'coincidentia oppositorum' as Nikolaus von Kues called it, the coincidence of antitheses and not their overcoming, lies at the bottom of the theoretical conception that defines the theme of fragmentation. These contradictions do not shut themselves out in their antithetical nature, but are integrated into an all-inclusive image. This does not only apply to the contradictions between individual works of architecture, and hence between architectural forms and styles, or to the contradictions present in the urban environment relating to spaces, places and settings, but also to those between designed and natural environment, and therefore between culture and nature.

A new dimension of thought and perception is opened up if the world is experienced in all its contradictions, that is in all its multiplicity and variety, if it is not forced into the concept of homogeneity that shapes everything to itself. Only collectivized thought can aspire to unity; the free, individual spirit seeks contradictions, antitheses, heterogeneity.

Nikolaus von Kues' conception was, at the time of mediaeval dogmatic scholasticism, a first move in the direction of enlightenment at the beginning of a new, conscious age, that places man at the centre of the world. On the same level of philosophical thinking Persius overcame the constriction of the unitary style, when he designed the Teufelsbrücke in the Schlosspark of Glienicke by combining different fragments. He made use of the archaic, natural elements as well as the technical, refined one, original elements along with the most sophisticated ones; the complete work is an abridgement of the whole spectrum between the natural and the artistic. Similar in life workdays and holidays, triviality and important events make up part of a whole, being nothing but different aspects of the same totality. So the Teufelsbrücke in Berlin is an illustration of an enlightened age that aimed at synthesis. A creative, universal spirit is manifested in this work, that refuses to be restricted to a dogmatic principle. A century later we have moved so far away from this encyclopaedic conception of Humanism that not only are we not capable of following it, but even the meaning of Persius's bridge has been misunderstood. It is seen as an incomplete rudiment because it is not homogeneous. Consequently it has been 'restored' so as to turn it into a homogeneous and 'complete' work of architecture in which the original meaning is no longer recognizable. The demand for a urban restoration, which is so much talked about today, derives from the same theoretical position. Instead of 'restoring', the contradictions of the place should be recognized and accepted, turning them into the poetry of the design.

The theme of assemblage is not to be confused either with arbitrary decomposition or with the casual products of a pluralistic conception based on laissez-faire. It is also in opposition to the present-day tendency towards a faithful and literal restoration of the past. Instead it is a question of making an attempt, in the sense of a humanistic concept to comprehend thought and action as a morphological whole made up of many different relations, and to give all intellectual potentialities a place, to unfold". Cfr. Ungers, O. M., *Architecture as theme*. Milano: Gruppo Editoriale Electa (Lotus documents), 1982, págs. 31-35.

[El tema de la asociación concierne, en primer lugar, al aspecto temporal pero también al de la discontinuidad y contradicción. En general, cada uno se esfuerza en ver cosas y objetos como un todo. Un ejemplo de particular valor lo constituye la visión de la ciudad como una imagen unitaria. En un plano urbano, la uniformidad –tanto en la organización del espacio como de la forma– se consideraba un elemento indispensable para todos los arquitectos de alto nivel. Todavía se olvida a menudo que esta demanda de unidad, por su exclusividad, se convierte, con demasiada facilidad, en una imposición para los proyectos de los estudios. No hay duda de que un plano totalitario es unitario y así se puede decir 'todo de una pieza'. La demanda de un plano no unitario, de una arquitectura que se contradice a sí misma, parece casi absurda.

Los criterios por los que se evalúa la arquitectura tienden a dar una visión homogénea, definitiva y completa de forma que las contradicciones se ven como algo que ha de ser eliminado. La forma plena, completa, se sitúa en el medio y aporta simultáneamente medida y límite. Todos los juicios de valor han de ser revisados si lo que es incompleto, o en otras palabras, la contradicción no resuelta, pasa a ser el centro de la concepción y del plano y, por tanto, de los estudios sobre arquitectura. ¿Es posible –incluso necesario– producir de forma artificial, y por tanto consciente, la contradicción que normalmente es determinada por la casualidad? Desde este punto de vista, un examen profundo de la historia puede ayudar a clarificar un antiguo prejuicio: de hecho, la opinión de que históricamente las ciudades que se forman son unitarias es un mito. Estas urbes –con la excepción de unas pocas ciudades museo– son creadas a través de un proceso discontinuo de crecimiento y son, por tanto, contradictorias en sí mismas. Diferentes épocas han dejado sus huellas en la ciudad según los distintos años. Las tesis se continúan con las antítesis de forma que la ciudad se convierte en una estructura dialéctica que, sin embargo, resguarda su esencia e imagen.

Esto se verifica tanto en trabajos aislados de arquitectura como en la ciudad histórica concebida como un todo. Dentro del gran número de trabajos arquitectónicos de este tipo que existen, destaca la catedral de Trier. En el curso de su historia, estos edificios han estado siempre sujetos a un continuo

proceso de modificación, acabamiento, agrandamiento, reducción o mejora. Así adquieren la apariencia de un collage de diferentes piezas y partes y reflejan las épocas individuales y sus diferentes estilos de arquitectura. Incluso las ruinas –creadas por un acto violento o por el paso del tiempo– revelan los diferentes aspectos y estados de los trabajos arquitectónicos que difieren substancialmente de los edificios completos y homogéneos.

El edificio como obra incompleta, como objeto discontinuo constituido por diferentes partes no relacionadas no es, desde un punto de vista histórico, algo inusual. Sin embargo, el fragmento como tema y diseño deliberado parece ser una genuina contradicción. Uno sólo está dispuesto a aceptar la idea de fragmento como obra arquitectónica desde una visión romántica de la arquitectura –se piensa en ruinas, ciudades o casas en ruinas. La arquitectura fragmentaria se ajusta, parcialmente, a esta visión romántica. De hecho, persisten hoy en día ciudades modernas al mismo tiempo fragmentarias y contradictorias como la de Frankfurt. ¿Podría ser llamado "romántico" el resultado? La definición de romántico no es adecuada para Frankfurt pero suficiente para definir una ciudad como Rothenburg que presenta una imagen sustancialmente homogénea. En este contexto el concepto de fragmentario no significa lo mismo que el concepto de romántico. Indefectiblemente contiene una estratificación, un grado de complejidad tal que no se encuentra en la obra arquitectónica o en la estructura urbana concebida como unidad. El elemento de sorpresa, de impacto intelectual y visual es mucho más fuerte en un ambiente contradictorio que en uno creado siguiendo un orden homogéneo.

Por tanto, el tema de la fragmentación, de la contradicción dialéctica no significa que tenga que ser romántico. En cambio, contribuye a resaltar el conocimiento del proceso que crea el objeto individual, o incluso la estructura urbana, liberándolo de su dependencia temporal y de su rigidez formal. En este punto surge un principio que agrupa, desde una perspectiva superior basada en la contradicción no resuelta, contradicción creativa y continuidad, espontaneidad y diseño previo, casualidad y orden establecido.

La 'coincidentia oppositorum', como la llamó Nikolaus von Kues, la coincidencia de las antítesis y no su superposición, nos traslada a la cima de una concepción teórica que define el tema de la fragmentación. Estas contradicciones no encierran en sí mismas su naturaleza antitética sino que se integran en una imagen inclusiva. Esto no sólo engloba a contradicciones entre obras arquitectónicas individuales y entre formas y estilos o a las presentes en el desenvolvimiento urbano relativo a espacios, lugares o ambientes sino también a las que se establecen entre espacios diseñados y naturales o entre cultura y naturaleza.

Una nueva dimensión de pensamiento y percepción se abre si el mundo se experimenta con todas sus contradicciones, esto es, con toda su multiplicidad y variedad; si no forzamos un concepto de homogeneidad que todo lo englobe. Un pensamiento colectivizado aspira a la unidad; la libertad, el espíritu individual busca contradicciones, antítesis, heterogeneidad. La concepción de Nikolaus von Kues era, en el tiempo del dogmatismo escolástico medieval, un primer movimiento en el sentido de una cultura que inicia una nueva y consciente era en la que el hombre pasa a ser el centro del mundo.

En un nivel similar de pensamiento filosófico, Persius superó la constricción del estilo unitario al diseñar el Teufelsbrücke (Puente del Diablo) en el Schlosspark Glienicke de Berlín donde combina diferentes fragmentos. Hizo uso del arcaico, elemento natural tan bueno como el técnico, perfeccionado, combinando elementos originales con otros más sofisticados; la obra completa es un compendio de un amplio espectro entre lo natural y lo artístico. Igual que en la vida vacaciones y trabajo, trivialidad y eventos importantes forman parte de un todo, ser nada pero diferente son aspectos de una misma totalidad. Así el Teufelsbrücke de Berlín es un ejemplo de una época que apunta hacia la síntesis. En este trabajo se manifiesta un espíritu creativo y universal que no puede ser limitado por un principio dogmático. Un siglo más tarde nos hemos alejado tanto de esta concepción enciclopédica del Humanismo que no sólo no hemos sido capaces de seguirla sino que incluso el puente de Persius ha sido malinterpretado. Se ve como un rudimento incompleto porque no es homogéneo. Como consecuencia ha sido 'restaurado' para hacerlo homogéneo y 'completar' el trabajo del arquitecto de forma que el significado original no se reconozca de ninguna manera. La demanda de una restauración urbana, de la que tanto se habla hoy en día, deriva de la misma posición teórica. En lugar de "restaurar", las contradicciones del lugar han de ser reconocidas y aceptadas, incluyéndolas en la poética del diseño.

El tema de la asociación no debe confundirse ni con la descomposición arbitraria ni con los productos resultantes de una concepción pluralística basada en "laissez-faire". También está en oposición a la tendencia actual encaminada hacia una restauración literal y fiel del pasado. Es cuestión de hacer un intento, en el sentido del concepto humanístico para entender pensamiento y acción como un todo morfológico constituido por diferentes relaciones y dar todas las potencialidades intelectuales a un lugar para descubrirlo]. Trad. propia elaborada a partir de la versión inglesa.

289

Subn. 9

Hemos seleccionado un fragmento del texto, de importancia excepcional, que nos reintroduce de nuevo en la temática (cusana) de la coincidentia oppositorum: "The problem of the modern city, whatever its size, is not just the centre but even more the periphery, or rather the interaction between the centre and the periphery. Paris is perhaps the most extreme example of a European city surrounded and almost strangled by a peripheral ring of banlieues or suburbs. Even in small and medium - sized towns, the growth of the periphery is becoming an urban plague that seems uncontrollable. On the outskirts of the cities, industrial estates, commercial buildings and shopping malls are proliferating like cancers and traditional urban life is threatening to shift gradually towards these areas, which increasingly determine the face of today's city. This tangle of traffic routes, decentralized services, production sites, distribution centres, etc, produces a proliferation of totally inchoate structures with no aesthetic or rational meaning. At the same time the inner cities are becoming an almost insoluble economic and formal problem because of the indisputably necessary pressure to preserve their historical architectural fabric.

But the urban dilemma is not just a social, economic and technical one but above all a design problem. All urban planning is concerned mainly with bringing order into an empirical structure born of accident, practical constraints and social requirements and suggesting methods of integrating what are at times mutually exclusive urban situations into a rational system or halfway logical strategy. The planning methods applied in the past can no longer offer strategies suited to today's cities. Unlike past attempts at standardization, we propose to describe two urban strategies that encompass the contrasts and unresolved contradictions. These strategies are based on Nikolaus van Kues' 'docta de ignorantia' and concern the 'coincidence of opposites', the 'Coincidentia Oppositorum'.

The two strategies are as follows:

1. The strategy of complementary places.

2. The strategy of the city as layer.

Unlike the village, the small city or the ideal, today's big city is no longer uniform. It is a heterogeneous amalgam of different elements, systems and functions. The big city reaches out into the regions and is a fragmentary and open structure that can no longer be integrated within a coherent system because of the varied, self - contradictory requirements imposed on it. The modern city is dialectical, it is both thesis and antithesis. It reflects the contradictions of society and also its technical systems. It is no longer possible to find unified forms or consistent solutions which still incorporate everything in a single system as in the historical city up to the 19th century. The idea of the city as a comprehensive unit has become increasingly evanescent in the course of history and what has remained is a confused, almost uncontrollable apparatus that tends towards increasingly large excrescences, perversions and dissolution. The individual, nameable places play an important part in this trend towards the dissolution of the city centre. Rather than being a unified concept, the city is now a structure made up of 'complementary places'. The many contrasting areas, areas of recreation, culture, commerce, residence and work, together form a loose urban association. The modern city shaped by technology and cultural demands is made up not of a total jumble, but of a system of mutually complementary, significant places. That is why an appropriate method must be found of identifying the character of these very disparate places, defining it and developing its specific features, either by adding the functions that are lacking or by perfecting existing ones. The city made up of 'complementary spaces' consists of the largest possible variety of different parts in each of which a special urban aspect is developed with a view to the whole. In a sense it is a system of the 'city within the city'. Every part has its own special features without however being complete and self-contained. In each case only one aspect, residential, cultural or commercial, is highly developed and therefore combines with other highly developed places to form a complex system, a kind of federation. Examples of complementary places are the historical city, but also the new settlements on the periphery, whether industrial estates or large recreational areas. The places are structured hierarchically. Some are more, others less important. Their value derives from the place itself and not from any idealized concept of it. That is why in principle any form of building, highrise or low - level, large - scale or solitary, is possible.

The structural forms are not exclusive but inclusive, varied and as heterogeneous as possible. The aim is variety rather than uniformity. Contradictions, conflicts are part of the system and remain unresolved. The aim is not to resolve them but to demarcate them clearly and unambiguously. Every part, every place primarily exists for itself and only evolves in its complementary relationship with another, self - contained place. The places are like autonomous entities, like small microcosms, independent worlds, with their own special features, advantages and disadvantages. integrated in a larger, urban macrocosm, a metropolis and landscape made up of these small worlds". Cfr. Ungers, O. M.; Vieths, Stefan. *The Dialectic City*. Milano: Skira Editore, 1997, págs. 17-21.

[El problema de la ciudad moderna es, cualquiera que sea su tamaño, no es sólo el centro sino también la periferia o más exactamente la interacción entre centro y periferia.

París es quizá el ejemplo más extremo de ciudad europea rodeada y casi estrangulada por un anillo periférico de balieues o suburbios. Incluso en pequeñas o medianas ciudades, el crecimiento de la periferia se está convirtiendo en una especie de plaga que aparente ser incontrolable. En las cercanías de las ciudades, parcelas industriales, edificios comerciales y de tiendas proliferan como un cáncer y la vida urbana tradicional tiende a desplazarse de forma gradual hacia esas áreas que, poco a poco, determinan el aspecto de las ciudades de hoy en día. Este enredo de rutas de tráfico, servicios descentralizados, lugares de producción, etc. conducen a una proliferación de estructuras completamente incoherentes sin ningún significado estético o racional. Al mismo tiempo, el centro de las ciudades se transforma en un problema formal y económico casi irresoluble a causa de la indiscutible y necesaria presión por preservar sus históricas construcciones arquitectónicas.

Pero el dilema urbano no sólo es social, económico o técnico sino sobre todo un problema de diseño. Todo el planeamiento urbano está comprometido, principalmente, con un orden que introduce en una estructura empírica nacida del accidente, contenciones prácticas, requerimientos sociales y sugestivos métodos de integración que son, a la vez, situaciones urbanas recíprocamente excluyentes en un sistema racional o en una equidistante estrategia dialéctica. A menudo, puede ocurrir que los métodos de proyección aplicados en el pasado no sean estrategias convenientes para las ciudades de hoy en día.

Diferentes a los pasados intentos de estandarización, proponemos describir dos estrategias urbanas que engloban los contrastes y las contradicciones no resueltas. Estas estrategias se basan en Nikolaus van Kues "docta de ignorantia" y conciernen a la 'coincidencia de los opuestos', la 'Coincidentia Oppositorum'.

Las dos estrategias son las siguientes:

1. La estrategia de los lugares complementarios.
2. La estrategia de la ciudad como estrato.

Al contrario que las villas, la pequeña ciudad o la ciudad ideal, la gran ciudad de hoy en día no es demasiado uniforme. Es una compleja amalgama de diferentes elementos, sistemas y funciones. La gran ciudad se extiende más allá de sus límites y es una estructura fragmentaria y abierta que no puede ser integrada en ausencia de un sistema coherente a causa de los varios y manifiestos requerimientos contradictorios impuestos en ella.

La ciudad moderna es dialéctica, a la vez tesis y antítesis. Refleja las contradicciones de la sociedad y también sus sistemas técnicos. No es posible encontrar formas unificadas o soluciones consistentes que incorporen todo en un sencillo sistema tal como sucedía en las ciudades históricas levantadas en el siglo XIX. Progresivamente, la idea de la ciudad moderna como una amplia unidad se ha revelado ambigua en el curso de la historia y lo que ha persistido es un confuso y casi incontrolable conjunto que tiende, de forma gradual, a grandes excrecencias, a las perversiones y a la disgregación. Lo individual, los lugares señalados juegan un importante papel en esta tendencia hacia la disolución del centro de la ciudad. Más que un concepto unificado, la ciudad es ahora una estructura formada por "lugares complementarios". Las muchas áreas que contrastan, ya sean de recreo, cultura, comercio, residencia o trabajo, una vez unidas constituyen una laxa asociación urbana. La ciudad moderna modelada por las demandas culturales y tecnológicas está formada no por un ensamblaje absoluto sino por un sistema de lugares significados y mutuamente complementarios. Este es el motivo por el que debe encontrarse un método adecuado que permita tanto identificar la condición de lugares discordantes, definirla y desarrollar sus características específicas como añadir las funciones de las que carece o perfeccionar las preexistentes.

La ciudad integrada por "lugares complementarios" está constituida por la mayor variedad posible de partes diferentes en cada una de las cuales, conforme al conjunto, se desarrolla un aspecto urbano especial. En cierto sentido es un sistema de "ciudad dentro de la ciudad". Cada parte, aunque es completa e independiente, tiene sus propias características. En cada caso, un único aspecto, ya sea residencial, cultural o comercial, se desarrolla preferentemente de forma que al combinarse con otros lugares significativos forman un sistema complejo, una especie de federación. Ejemplos de lugares complementarios son tanto las ciudades históricas como los nuevos asentamientos de la periferia, ya sean ciudades industriales o grandes áreas de recreo. Los lugares se estructuran jerárquicamente. Unos son más importantes, otros menos. Su valor deriva del lugar en sí mismo y no del concepto idealizado que de él se tenga. En principio, lo anterior se origina porque cualquier tipo de edificio, alto o bajo, único o a gran escala, es posible.

Las formas estructurales no son exclusivas sino inclusivas, variadas y tan heterogéneas como sea posible. El objetivo es la variedad más que la uniformidad. Las contradicciones, los conflictos forman parte del sistema y permanecen sin resolver. De hecho, el propósito no es tanto solucionarlas como limitarlas de forma clara y contundente. Primariamente, cada parte, cada zona existe por sí misma y sólo a partir de las relaciones complementarias con las otras se desarrolla como lugar independiente. Los lugares son como entidades independientes, como pequeños microcosmos, mundos independientes con sus características especiales, ventajas y desventajas, integrados en un gran macrocosmos urbano, una metrópolis constituida por esos pequeños mundos]. Trad. propia elaborada a partir de la versión inglesa.