

EN EL CAMINO HACIA UNA ARQUITECTURA BURGUESA y FORMA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XVIII

Julius Posener

PRESENTACION

José Manuel García Roig

1. LA OBRA DE JULIUS POSENER: ALCANCE Y CONTENIDO

Se presentan aquí las dos primeras lecciones dictadas por el arquitecto y profesor berlinés Julius Posener en la TU (Technische Universität-Universidad Técnica) de Berlín, sobre Historia de la Arquitectura Moderna. Acerca del contenido conviene hacer una serie de consideraciones.

Las dos lecciones reunidas aquí forman parte de un conjunto de 60 conferencias que Posener desarrolló en el Departamento de Arquitectura de la TU (Technische Universität) de Berlín, entre los semestres de verano de los cursos académicos 1975-76 y 1977-78. El texto escrito de las conferencias se publicó posteriormente, a partir del mes de diciembre de 1979, y con motivo de conmemorarse (4 de noviembre) el 75 cumpleaños del profesor, en cinco cuadernillos o números distintos de la revista ARCH+. Esta revista con sede en Aquisgrán (Aachen), recogió la iniciativa del editor Wolfgang Schäche y las dio a conocer en sentido inverso al cronológico, tanto desde el punto de vista histórico como de desarrollo de las mismas.

Hasta el momento presente no existe versión alguna de las conferencias a ninguna lengua, como no sea la propia original alemana. Las que aquí aparecen corresponden al quinto cuadernillo (ARCH+, nº 69/70 de agosto de 1983), y suponen sólo las dos primeras lecciones de las diez que lo

POSENER

constituyen.

En la propia observación previa de autor y editor, se relatan las vicisitudes y suerte que corrieron los textos transcritos a partir de las conferencias. "Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur" ("Lecciones sobre Historia de la Nueva Arquitectura"), como reza el título genérico, supone una contribución única, nunca realizada hasta la fecha, para el estudio de la arquitectura moderna. Supera, desde luego, el alcance de cualquiera de los estudios más conocidos y difundidos (Giedion, Benevolo, Frampton...) por sus análisis específicamente arquitectónicos de las obras más decisivas del período considerado (1750-1933): análisis profundos y pormenorizados de los elementos constructivos y representativos o formales, encuadramiento histórico-ideológico, motivos y condiciones en que se fragua la obra, relación de la misma con los aspectos relativos al debate, a la teoría, a la crítica, con el uso profuso de textos de fuentes originales (algo habitualmente desdeñado). Todo ello expresado con un lenguaje coloquial, sencillo y claro, que el no iniciado agradece (cuánto más el estudiante de arquitectura recién llegado). Además, los hechos históricos descritos no se refieren a acontecimientos o anécdotas desvinculados de la arquitectura, y los conceptos artísticos no aparecen de forma críptica (léase K. Frampton, aunque lo cierto es que la traducción española tampoco ayuda nada). Estas son virtudes esenciales de la Historia de Posener, amén de otras que referiremos.

La "nueva arquitectura", a que alude el título es, por extensión, la arquitectura del Movimiento Moderno, que se ha tomado, en sentido reductivo como bien indica Posener, por la arquitectura del "funcionalismo", de la "Sachlichkeit" (Objetividad), o del "estilo internacional", cuando dentro de aquél existen multitud de corrientes y obras diversas que no se pueden dejar etiquetar por un criterio dominante. Así, ha resultado conveniente, probablemente, comenzar el largo período que discurre de 1750 a 1933 con la discusión de las causas que están en el origen de las amplias transformaciones de toda índole (ideológicas, sociales, económicas, técnico-industriales, urbanas...), que se producen a partir de la revolución Francesa; y las visiones que, teniendo como telón de fondo y punto de llegada el Movimiento Moderno, han dado de ellas autores como Sigfried Giedion, Emil Kauffmann, Leonardo Benevolo, analizando si su enfoque aparece o no desvirtuado a la luz de la experiencia vivida en los últimos quince años de arquitectura.

2. A VUELTAS CON EL MOVIMIENTO MODERNO

Como el mismo Posener indica, ha prestado poca atención a determinadas fases de la evolución de la "nueva arquitectura". En concreto, el Jugendstil o "Art Nouveau" y la Bauhaus son dos de los acontecimientos apenas reseñados. Dejando aparte el episodio del Jugendstil, del que se habla en una de las lecciones que integran la obra, son interesantes las disquisiciones que Posener lleva a cabo a propósito de la arquitectura del así llamado "estilo internacional" que él identifica en cuanto a sus planteamientos fundamentales con las características del edificio de la

POSENER

Bauhaus en Dessau. Y aunque uno alcanza a comprender algunos aspectos del porqué de la mala prensa tenida durante años por el funcionalismo, no admite, con Posener, la lectura apresurada (o falta de lectura) que esa actitud encubre de desconocimiento absoluto del debate teórico y del contenido de las obras que forman el núcleo esencial de esa arquitectura. En este sentido la obra de Erich Mendelsohn, de los holandeses (Oud, Dudok,...), de la escuela de Chicago, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, le merecen una consideración especial. Pero, ¿qué dificultades le plantea a Posener la consideración del episodio de la Bauhaus? La idea de la imposición, en cuanto conceptos de validez universal, de los criterios dominantes en lo que se refiere a la definición de "la nueva forma" que la Bauhaus predica. El hecho de que se silencien otras definiciones y que la Werkbund de la segunda mitad de los veinte esté dominada por las corrientes de la Bauhaus, de que sea la Werkbund de la Bauhaus, le lleva a escribir en el año 1930 una crítica rabiosa contra ella con motivo de su presentación en París por parte de Walter Gropius. Entonces Posener era un joven arquitecto de veinticinco años. Si la absoluta virtualidad y validez de la nueva forma es cuestionable, lo es, entre otras razones, porque además existen corrientes muy diferenciadas dentro de la "nueva arquitectura": la orgánica (Häring, Scharoun), la "constructivista" (Hannes Meyer, Hans Wittwer y su proyecto para el Völkerbundpalast de 1927, por ejemplo), el grupo de Dudok o Rietveld (De Stijl), individualidades difíciles de clasificar (Otto Bartning, Max Taut, Bruno Taut,...), o la corriente "tradicionalista" o artesanal de personalidades como Tessenow o Schmitthenner, dentro de lo que el mismo Posener denominó "La segunda tradición de los veinte" con obras como la Reichsbanksiedlung en Schmargendorf de Werner March, contemporánea (1926) de la misma Bauhaus de Dessau.

Se trataría, por tanto, de la necesidad de dar una imagen auténtica, que se compondría de muchos contrastes fundidos, de una época que se ha representado de manera unitaria. Una época que se empeñó en la conquista de una forma considerada como válida de una vez por todas. "Este optimismo de los maestros de la nueva forma comenzó a ponerse en cuestión desde hace ya algún tiempo. Incluso puede decirse que ya no existe. La reacción actual va aún más lejos: palabras como función, cemento, racionalidad de los objetivos, han llegado a ser lo que los ingleses denominan 'dirty words'. De ninguna de las maneras las interpreto así en estas lecciones. Intento mostrar las diferentes preocupaciones que conviven en los años 20, unas junto a otras, evitando el decidirme por una u otra tendencia".

3. PARA UNA "VERDADERA" HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Hoy se hace más necesaria que nunca una historia que recoja no sólo la crónica, más o menos contextualizada de los acontecimientos constructivos, o las imágenes de los mismos, sino que aporte además auténticos análisis de la forma y de la construcción de los edificios, así como del contenido de las elaboraciones teóricas que dieron motivo a su aparición en la escena arquitectónica (léanse, las fuentes originales, las disquisiciones teóricas, los debates, las críticas, la plasmación de la atmósfera económico-social,

POSENER

política, ideológica, que se respira tras la realidad que percibimos).

Quizá esta falla crítico-histórica de acercamiento a la obra se haga más evidente respecto a la consideración de la arquitectura contemporánea y es más explícita, precisamente, respecto a la época situada entre sus comienzos William Morris y el momento de su plenitud más consciente (léase la historia del Movimiento Moderno en torno a 1930), instante en que, justamente, métodos de trabajo y programas de actuación (o conflicto entre "forma" y motivaciones), Leonardo Benevolo dixit, tratan de conciliarse. Las recientes consideraciones de Leonardo Benevolo - Casabella 541, diciembre, 1987, a propósito de la necesaria revisión de las tesis establecidas en su obra "Historia de la arquitectura moderna" (1959), deberían servir para iniciar una atenta discusión al respecto: al constatar la existencia de dos tipos de historiadores, los que se interesan por "la crónica", los que se afanan por "la publicidad" dentro del mercado de las imágenes, Benevolo reclama sencillamente "esa verdadera historia, que se realiza en otros campos y que falta para la arquitectura contemporánea".

Hoy es innegable que el período de la arquitectura contemporánea que se desarrolla entre 1870 y 1930, pero también el de los años posteriores, no puede establecerse sin un estudio minucioso, sistemático, ordenado y riguroso de cada obra, considerada en sus condiciones concretas, en sus circunstancias locales y extralocales, desde análisis que se refieran a "lo específico" de su construcción y, por supuesto, al substrato ideológico, individual y colectivo, sobre el que se asientan. ¿Cómo poder entender, de lo contrario, el período protorracionalista, una experiencia tan decisiva en consecuencias posteriores como la encerrada en la obra de arquitectos como Berlage, Wagner, Loos, Behrens, Muthesius o Tessenow? ¿O el quehacer de la Bauhaus como superación de las vanguardias? ¿Cómo abordar la obra de un Bruno Taut o un Le Corbusier, por citar dos protagonistas del Movimiento Moderno, aparentemente tan diferentes y opuestos, pero siempre moviéndose en un universo personal que oscila entre lo utópico y lo real?

La Historia de la Arquitectura Moderna, que Posener esboza, apunta precisamente en esta dirección. Por lo menos los planteamientos metodológicos alcanzan la dimensión que aquí se reclama. Y decimos que Posener esboza, porque los análisis que desarrolla, en algunos casos, no llegan a hacerse exhaustivos dada la imposibilidad de superar los propios límites del empeño abordado: se trata de la elaboración escrita, como se ha dicho, de unas lecciones impartidas a estudiantes de arquitectura. La misma proliferación de citas implica también una necesaria reducción de aquellas fuentes que se consideran más imprescindibles. El Posener investigador ya había abordado por otra parte, el análisis y la publicación de materiales fundamentales, por lo que atañe a dichas fuentes originales, en dos obras ejemplares, "Anfänge des Funktionalismus" (Comienzos del Funcionalismo, 1964) y "Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur" (Berlín en el camino de una nueva arquitectura, 1979)

Madrid, abril de 1994

POSENER I

EN EL CAMINO HACIA UNA ARQUITECTURA BURGUESA (Auf dem Wege zu einer bürgerlichen architektur)

Julius Posener

Si esta lección hubiera tenido lugar hace diez años, su punto de partida y tratamiento hubiera sido probablemente distinto de lo que puede serlo hoy. Entonces se podía ver la arquitectura que caracteriza el período que discurre entre 1925 y 1930 como algo definitivo, aunque se dieran dentro de ese movimiento distintas corrientes. Corrientes que desde hace ya más de diez años se han tratado de valorar nuevamente, contraponiendo la así denominada "Neues Bauen" de Hugo Häring a esa expresión, M.M., (Movimiento Moderno) con la que queríamos significar la arquitectura de los tres mayores arquitectos del período citado: Le Corbusier, Mies y Gropius. En todo caso, hace también ya más de 10 años¹ que hemos asistido al

redescubrimiento, desde el punto de vista estilístico, de corrientes que preceden a la consolidación de ese "estilo moderno", por llamarlo de una vez ya por su nombre y que tiene lugar en los últimos años 20: el expresionismo en arquitectura, el futurismo italiano y, de nuevo, el "Art Nouveau" o Jugendstil, incluso los años del inicio del desarrollo industrial alemán (Gründerjahre) y, por último y finalmente, la arquitectura de la década anterior a la primera guerra, que los historiadores de la nueva arquitectura gustaron de catalogar como un primer peldaño.

Así pues, se comenzó por ver en ese primer peldaño valores específicos y un carácter determinado. Todos estos descubrimientos y nuevas valoraciones se enfocaron (dirigieron) en el sentido de la explicación de la

¹El momento en que Julius Posener pronuncia esta lección en la T.U. (Technische Universität-Universidad Técnica de Berlín) nos sitúa en el semestre de verano del curso 1975-76. Por lo tanto la frase, "hace ya diez años que estamos asistiendo al redescubrimiento..., de corrientes que precedieron a la consolidación de ese estilo moderno", debemos comprenderla en su contexto temporal. (Y la referencia estilo moderno, debe entenderse como la "forma dominante" de las muchas que según Posener pueden diferenciarse dentro del llamado Movimiento Moderno; es decir, como aquella línea arquitectónica postulada por Ph. Johnson y H.R. Hitchcock en términos de "Estilo Internacional"). En efecto, si nos situamos en el momento en que Posener desarrolla esta conferencia, 1976, comienzan a aparecer en el panorama arquitectónico líneas formales y "revivals" que recorren a un repertorio de imágenes muy variado. Imágenes utilizadas muchas veces en clave de metáfora o, simplemente, como burdo juego alusivo que pretende lanzar guiños irónicos a la historia. Entonces, la existencia de multitud de enfoques, a finales de los 70 y principios de los 80, acabaría desembocando en lo que se denominó "post-modern" en arquitectura, que tuvo también su correlato en otras esferas, y antes que en la arquitectura en el campo de la filosofía. Otros 10 años antes, es decir en 1966, habían surgido dos ensayos ("La arquitectura de la ciudad" de Aldo Rossi y "Complejidad y contradicción en la arquitectura" de Robert Venturi), hoy ya fundamentales en lo que suponen de revisión de un Movimiento Moderno que, se pensaba, había dado de sí todo lo que de él cabía esperar; ensayos que, sin embargo, no se apartaban de esa "tradición de lo nuevo", o de "lo moderno" que el Movimiento Moderno consagró. En todo caso, situados de nuevo en los 80 (y los 90 no han sido hasta ahora sino una prolongación de aquéllos), no se supo decir realmente qué era el "post-modern" (léase entrevista con Vittorio Gregotti a propósito de

su nombramiento como nuevo director, tras Tomás Maldonado, de "Casabella", publicada en el diario "La Repubblica", Milán 17 de abril de 1982); y se sigue sin saber si el "post-modern" realmente existió. Tampoco quedó claro para nadie si el término debía referirse al conjunto de esa multitud de enfoques apuntada o a alguno de ellos en particular (la corriente "pop" en América), pues tendencias como la contextualista y las que se apoyaban en el análisis morfotipológico demostraron tener, y siguen demostrándolo, una mayor consistencia y virtualidad. En todo caso, tanto Paolo Portoghesi ("Después de la arquitectura moderna", 1981), como Charles Jenks ("Movimientos Modernos en arquitectura", Epílogo: Tardomoderno y postmoderno, 1982) trataron de evaluar el momento hablando de muy diversos desarrollos y conceptos, tales como "regionalismo moderno", "neoliberty", "formalismo americano", "estilo japonés", obras populares, "pop" y populistas, construcción metafórica, juegos espaciales ambiguos, "(des)orden deconstructivo", "High Tech", etc. Asimismo, la Bienal de Venecia de 1980, dedicada al tema "La Presencia del Pasado", trató de ser reflejo de una situación producida por la existencia de condiciones que todavía hoy siguen vigentes: una sociedad cada vez más fragmentada, desempleo creciente, un aumento de la especialización, una mayor erosión de los valores no sólo espirituales sino también sociales, deterioro de la calidad en todas las áreas y fundamentalmente de la idea constructiva en la arquitectura...

POSENER I

consolidación estilística que se efectúa a finales de los años 20. En efecto: por tratarse de un fenómeno constituyó algo fenoménico: los "maestros" del "Art Nouveau", en tanto que se mantuvieron activos, (es el caso de Van de Velde o el de Behrens), asumieron el "nuevo estilo". Lo mismo vale para los maestros del expresionismo, como en el caso de Poelzig y todavía más en el caso de Bruno Taut. Incluso los arquitectos de la "Neues Bauen", Häring y Scharoun, utilizaron en torno a 1930 ese lenguaje formal de "lo moderno".

Por citar sólo un ejemplo, uno piensa en la casa de apartamentos de Scharoun en el Hohenzollerndamm, en los almacenes Schocken en Chemnitz, de Mendelsohn, o en su Kolumbushaus, que representan edificios del "estilo moderno". Se trata, en todo caso, de un acontecimiento sin precedentes en toda la historia de la arquitectura. O por expresarlo en

"sentido negativo": de la renuncia a las formas ornamentales-decorativas y a las formas utilizadas como elementos de articulación en la arquitectura, algo impensable en la arquitectura anterior a 1910. El "Art Nouveau" o Jugendstil también había desarrollado un determinado sistema ornamental, como ya se encargó de decir van de Velde en 1914. "Desde hace 20 años algunos de nosotros buscamos las formas y el ornamento que expresen sin ambages el carácter de nuestra época".

Pero a partir de ese momento ya no se va a hablar más de ornamentación y se va a mostrar, expresamente, un interés por el rechazo de los específicamente "formal", incluso por parte de "formalistas" convencidos como Mies.

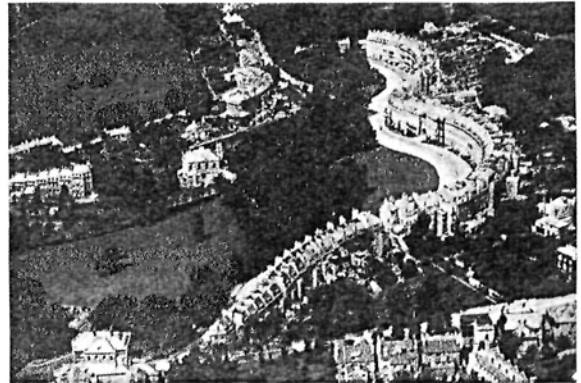
Los volúmenes arquitectónicos debían hablar por sí mismos. Como ustedes saben, Le Corbusier define la arquitectura como el preciso, sabio y



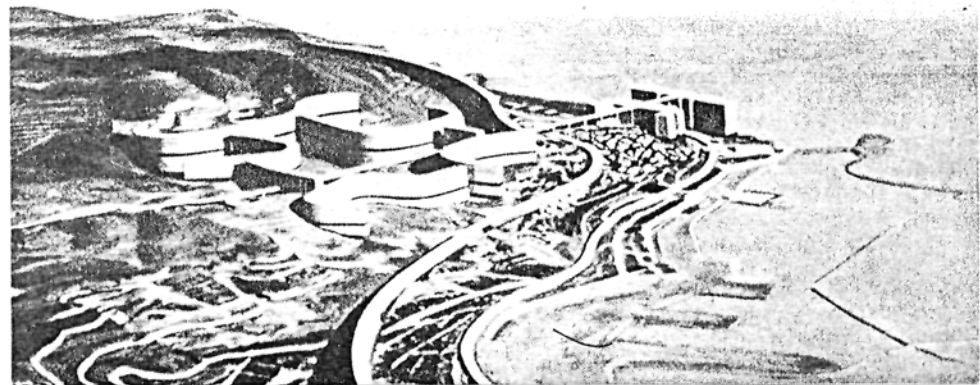
Karl Friedrich Schinkel,
retrato de Franz Krüger,
1836

POSENER I

Francesco Borromini,
San Carlo alle Quattro
Fontane. Roma 1662-67



Landsdow Crescent,
Bath, 1744



Le Corbusier. Plan Obus
Argel, 1931

magnífico juego de los volúmenes bajo la luz. Hasta entonces eso no se había formulado. Era, así lo apreciaron los protagonistas de esa "nueva forma", la salida de la arquitectura de su minoría de edad. Algo así como lo que había dicho Kant, a propósito de la Ilustración, en el siglo XVIII, que definió como la salida de la humanidad de su minoría de edad irresponsable. Se trataba de hecho, pues, de las formas, no de la ornamentación; de las formas sin ornamento que debían corresponder por completo a nuestra época. Y ello suponía la mayor de las aperturas hacia la sinceridad. Pero hoy hemos llegado a estar cansados de esa "sinceridad". Incluso, entre nosotros, hay ya quien habla de una nueva "inobjetividad", porque entonces, en Alemania, se había denominado a la nueva arquitectura como la de la "Neue Sachlichkeit" ("Nueva Objetividad"). Existen los nostálgicos, la gente que podemos adscribir a la llamada ingenuidad artificial (Heinrich Klotz y "Die röhrenden Hirsche

der Architektur")². Existen incluso los que nos predicen la llegada de un nuevo historicismo. Bazou Brock dice que, pronto, volveremos a construir columnas jónicas excelentes. Esta profunda desilusión por la nueva arquitectura (denominada no muy precisamente arquitectura funcionalista), este desencanto, se encuentra presente en multitud de libros. Actualmente casi puede afirmarse que todo el que pretende hablar sobre arquitectura, se siente obligado a rechazar esa idea funcionalista implícita en la nueva arquitectura. Se rechaza, en general, el funcionalismo, pero sin desprenderse de él. Pues todavía no construimos columnas jónicas. Sólo

² Heinrich Klotz, "Die röhrenden Hirsche der Architektur"-Kitsch in der modernen Baukunst. Editorial C.J. Bucher, Lucerna y Frankfurt del Meno, 1977. El libro citado por Posener aborda la presencia constante en la arquitectura contemporánea de formas y materiales, inscritos en una tradición "Kitsch" u "hortera", que contaminan todos los ámbitos de la arquitectura, deslizada cada vez más hacia valores pura y exclusivamente comerciales. El título "Los ciervos que berrean de la arquitectura" (röhrenden, del verbo röhren, gritar del ciervo en la época de celo), hace alusión a esos cuadros o tapices con escenas de caza, generalmente de ciervos, colocados sobre el sofá del salón o cuarto de estar de una vivienda convencional.

POSENER I

marginalmente construimos dentro de una línea artificialmente ingenua. Y dentro de esta tendencia, fenómenos como el de Venturi y Moore en América se sirven aún del canon legitimado y, al mismo tiempo, admiten todavía el patrón de formas invalidadas, establecido en torno a 1930. Pero la desilusión, la crítica, el intento por liberarse del funcionalismo, no pueden, a nuestro entender, dejar de tener influencia. Si queremos tener presente la historia de la nueva arquitectura, que comenzó a fraguarse antes de 1930, ya no podremos hacer como el primer historiador del "Movimiento Moderno", Sigfried Giedion, que ha descrito todo ese período como el paso consecuente que debía conducir a un resultado adecuado, anhelado e inevitable, según un lema que venía a decir "finalmente hemos conseguido alcanzar un resultado, de manera definitiva". Pero antes de preguntarnos cómo es posible haber alcanzado tan rápidamente una forma definitiva, hemos de interrogarnos si bajo el amparo de la pura lógica no tuvo lugar un cortocircuito de la nueva forma que, como toda forma histórica, no puede ser la definitiva.

Tampoco debemos atribuir gran valor, como hace de nuevo Giedion, a la aparición, dentro de la nueva forma, de rasgos anteriores. Por ejemplo, las formas curvas que aparecen en la arquitectura de Borromini, predominan un siglo más tarde como formas fundamentales en el trazado de Bath, e incluso, como destaca Giedion, en el Plan "Obus" para Argel de Le Corbusier. En "Espacio, tiempo y Arquitectura", San Carlino se contrapone al Crescent de Bath. En ello encuentra Giedion una relación. Incluso lo hace con el proyecto "Obus", antes citado. (1)

Pero no debemos llegar a indagar en formas precedentes, porque no podemos observar, como hace Giedion, la forma de nuestro tiempo como una forma final y definitiva. Evitaremos los volúmenes fríos, puros, desprovistos de ornamentación, propios de los proyectos de los arquitectos de la Revolución, de Boullée, por ejemplo; en cuya arquitectura Emil Kaufmann (2) ha entendido que se encuentra el camino que conduce claramente hasta Le Corbusier, tal como se aprecia en el mismo título de su obra más significativa "Von Ledoux zu Le Corbusier" ("De Ledoux a Le Corbusier"). Lo califico de libro significativo, y no puedo dejar de hablar de Kaufmann y Giedion sin el mayor de los respetos, pero sus obras han llegado a ser ya historia

pasada. A ellos les incumbe el mérito de haber sido los primeros que han deducido de la historia aspectos fundamentales de la nueva arquitectura o, al menos, de haber emprendido la tarea de intentarlo. Debemos seguir sus observaciones, pero interpretarlas de otra manera. Por lo demás, tampoco se trata de pretender ser por encima de todo originales. Leonardo Benevolo (3) nos ha señalado el camino al escribir la historia social de la nueva arquitectura. No tenemos más que seguirle. La cuestión es, naturalmente, si no existen formas constructivas y de planeamiento, preferidas por determinados grupos o clases sociales. Se podría afirmar que hay una tendencia burguesa y añadir que, finalmente, sería posible descubrir una relación entre los volúmenes puros de Boullée y los de Loos y Le Corbusier. Pero es una cuestión muy complicada y, por supuesto, no tengo ni la más mínima pretensión de resolverla en esta lección. En tanto no esté resuelta todavía, prefiero indicar las diferencias que han determinado la aparición, a primera vista, de formas muy semejantes en épocas distintas, así como poner el acento en las analogías. Pero tengo miedo de que se saquen conclusiones inexactas o equivocadas al destacar tales semejanzas, tal como le ha ocurrido, sin duda, a Giedion.

Si queremos buscar las raíces de la arquitectura de 1930 en la historia de los 200 años anteriores, nos preguntaremos si podemos observar las formas de la arquitectura que aparecen, a lo largo de ese período, como una anticipación de la nueva arquitectura. Pero más bien deberíamos preguntarnos si los cambios históricos y sociales determinan nuevas ideas constructivas que, en todo caso, fraguan en nuevas formas.

Benevolo comienza su historia con la "Loi Le Chapelier" ("la ley de Le Chapelier"), es decir, la ley de la Revolución Francesa que abolió los gremios de artesanos y las asociaciones de trabajadores, precedentes de los sindicatos. Por medio de esta ley, la burguesía estableció la libertad de construcción, su autonomía de toda forma corporativa. Se puede decir, por lo tanto, que se trata de una ley liberal, mejor liberalista. Porque ya sabemos que las corporaciones, como asociaciones de oficios o sindicatos y también como asociaciones económicas, fueron de una u otra forma restablecidas por el empresario. Le Chapelier pretendió hacer "tabula rasa" y con ello conseguir solamente una liberación de las organizaciones corporativas de la Edad Media.

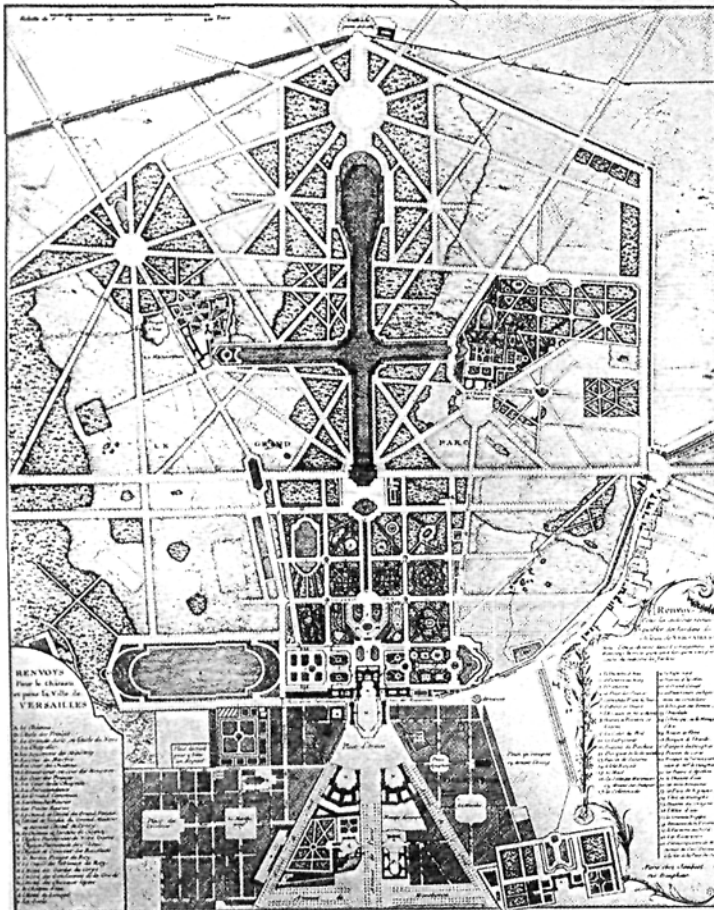
POSENER I

Benevolo vuelve, por lo tanto, a la Revolución política. Es uno de sus puntos de partida. El otro, que naturalmente Benevolo tampoco descuida, es la Revolución industrial: ante todo en Inglaterra. De especial significación para el hecho constructivo resultan, en los años 70 del siglo, los puentes de hierro que construyó allí Abraham Darbyshire entre 1775-1779, y que todavía hoy se conocen con esa denominación (Ironbridge). Ambas revoluciones, en todo caso, constituyen revoluciones burguesas. En Inglaterra, con todo, la Revolución Industrial llegó precedida por una Revolución política, la así denominada "Revolución gloriosa" de 1688, es decir aproximadamente 100 años antes de la francesa. Esta revolución estableció la monarquía constitucional, quizá se puede decir mejor que la corroboró, porque la disolución del absolutismo constituye en Inglaterra un proceso de larga duración. La "Revolución Gloriosa" no fue en el fondo más que una llamada al orden a la dinastía de los Estuardo, a Jacobo II, que apoyándose en los Comunes, en el Parlamento, intentó seguir el modelo de Luis XIV de Francia.

England", un libro muy recomendable, que el poder de la Cámara de los Comunes sobre la economía del país se restableció con la restauración de la monarquía tras Cromwell. Simplemente, se amplió ese poder gracias a la Revolución. en Inglaterra surge pues, ya desde mediados del siglo XVII, una base política para una prosperidad burguesa creciente. Sin embargo, no debe verse en ello que la comunidad, la sociedad, estuviese representada por lo burgués en el Parlamento. Se hacía representar por la pequeña aristocracia (Gentry), (La nobleza- Nobility-, la alta aristocracia, tenía su asiento en la Cámara de los Loes). En fin, hicieron lo que hicieron, precisamente, para llegar a estar representados de una manera más eficaz y mejor. El Parlamento, es decir, la Cámara de los Comunes, promulgó también desde el reinado de Isabel de Inglaterra las consiguientes Leyes de Navegación (Navigation Acts), con la vista puesta en el comercio, principalmente con las colonias, para proteger a los navíos ingleses, y que fue sobre todo una medida dirigida contra la navegación holandesa.

Trevelyan escribe en su "Social History of

He mencionado las colonias. Precisamente,



Versalles
Plan general de los Jardines y emplazamiento de Le Notre. 1661-1668 grabado de Blondel

POSENER I



Berlín, plano de la ciudad hacia 1800



Belín. Proyecto de Schlüter para el Palacio, 1700

Francis Drake estableció ya colonias en América en la época de la reina Isabel. La East India Company también se fundó entonces, en 1600.

Una causa del crecimiento de las ciudades, principalmente de Londres en el siglo XVIII, fueron las "Enclosures", establecimientos agrícolas también regulados por el Parlamento y puestos en funcionamiento a partir de 1740. En esto, como muy a menudo ha sucedido en la historia inglesa, el Parlamento jugó el papel de moderador; es decir, legalizó aspectos del desarrollo que ya se vislumbraban. Las "Enclosures" tuvieron, sin lugar a dudas, consecuencias positivas para la agricultura, lo que a menudo se olvida. Marx no pasó por alto la cuestión: se trabajaba mejor en la gran empresa. A Inglaterra acudieron agricultores del continente para estudiar sobre el terreno sobre todo los nuevos métodos de la cría de ganado lanar. A los terratenientes les iba bien, los grandes arrendatarios o propietarios llegaron a la ciudad para trabajar en ella como manufactureros o comerciantes. Los campesinos y trabajadores del campo fueron igualmente a la ciudad y conformaron allí lo que llegaría a ser el proletariado urbano. La Revolución Industrial en Inglaterra tuvo, como consecuencia de todos estos factores, un calado mucho más hondo que en Francia. Por lo demás, y nadie debe extrañarse de ello, Inglaterra era a los ojos del burgués continental, durante el siglo XVIII, la tierra de la libertad burguesa. No es casual, tampoco, que en Francia los grupos

revolucionarios se llamasen Clubs, el Club de los Jacobinos (Le Club des Jacobins), le Club des Cordelliers, etc.

En Francia, la libertad burguesa tampoco comienza con la fecha de 1789. El mismo absolutismo preparó ya su camino, limitando los derechos de la nobleza, por medio de la represión del último movimiento sedicioso de la misma, la "Fronde" (1648-53); tempranamente pues, por intervención del cardenal Mazarino, y luego debido a la organización de una nobleza cortesana por Luis XIV. En este sentido, Versalles no constituye ya ningún juego de niños, sino una máquina del poder real construida con gran precisión y que cumplió con la tarea de atraer a la nobleza desde sus posesiones al lugar donde residía ese poder. Con una disposición tan singular como la del palacio de Versalles, se puede dominar toda la ciudad por medio de tres ejes, que irradian de él, como punto central de una composición urbana organizada en semicírculo. Una disposición general gigantesca que sirve tanto para el disfrute del rey y la representación de su corte, como para la administración del gobierno (muchos de los espacios del palacio eran habitados por funcionarios de la corte).

Dentro de esa disposición se pueden observar los tres ejes citados, el enorme edificio de las caballerizas, el palacio y naturalmente el gigantesco parque, que convierte incluso todo este manufacto en algo bello. ¿Y qué sucedía en

POSENER I

ese palacio? Tenía lugar, por ejemplo, la "levée" del rey en tres fases. A la primera sólo eran admitidos miembros de la familia real. A la segunda, un restringido círculo de la nobleza más selecta. A la tercera, en las estancias en las que al rey se le ponía la camisa o se le afeitaba, unos mil quinientos nobles, a los que el rey, de cualquier forma, debía saludar y celebrar. En todo caso, esa nobleza, renunció a su poder, anclado en el campo, a sus haciendas, condados, ducados, y se preocupó preferentemente de estar cerca del rey. Es, por así decir, una feliz coincidencia para el absolutismo francés, que el rey apreciase la belleza de Versalles adecuadamente, que él (como describe una famosa carta de Madame de Sévigné) estableciera un programa, que inspeccionara el parque de Le Nôtre y que se fijara en cada lugar del mismo. Pero Luis XIV propició no sólo indirectamente, a causa de su desprecio por una nobleza convertida en sociedad cortesana, sino también directamente, una creciente influencia de la burguesía, por medio del así denominado mercantilismo, que su ministro Colbert inventó y puso en práctica. Por supuesto que el mercantilismo es en primera instancia una máquina, que proporciona dinero al estado. Pero los burgueses gestionan ese mercantilismo y, como consecuencia, algo de ese dinero se queda en sus bolsillos. Esto hay que tenerlo, en todo caso, en cuenta, porque en Francia se dio asimismo un fuerte crecimiento del bienestar de la burguesía.

Hubo un ejemplo posterior cien años más tarde, en Prusia, bajo el reinado de Federico el Grande que asumió el mercantilismo de Colbert y trató a la nobleza de manera más inteligente que Luis XIV. Hizo un uso considerablemente escaso del ceremonial propio de una corte, pues se preocupó más del servicio del Estado y, como consecuencia de ello, la nobleza prusiana se mostró como fuerza de oposición histórica de mucha mayor entidad. Federico el Grande debió decir que no deseaba realmente reproducir al pie de la letra el sistema de Versalles, ya que entonces hubiera debido nombrar consecuentemente un segundo rey, que viviese sólo para las ceremonias, algo que supone ocupar por completo un día, puesto que él, prefería trabajar.

A pesar de todo, no debe extrañarnos encontrar rasgos burgueses en la arquitectura del siglo XVIII, incluso que no fuesen burgueses sino

príncipes, los autores de la planificación de algunas ciudades. Planificación que resulta, en estos casos, absolutamente antibarroca. Piénsese, en primer lugar, en los planos en retícula de Mannheim y Berlín, por ejemplo.

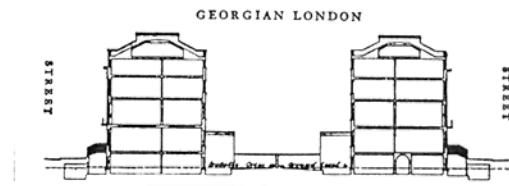
Es cierto que el palacio de Mannheim constituye una simple adición de la ciudad. Puede verse, en efecto, lo poco llamativo que resulta. Estudiémoslo para hablar otra vez del significado del absolutismo, con respecto a su situación: la disposición que ocupa el palacio de Mannheim puede referirse al extremo de cualquiera de las muchas calles paralelas que convergen en él. En Versalles ocupa una posición central, el punto de intersección de los tres grandes ejes, que ya hemos visto. Comparémoslo, asimismo, con Karlsruhe, que es una ciudad con un planeamiento realmente barroco, absolutista, donde la ciudad resulta, respecto al palacio, muy pequeña, y donde todos los ejes trazados, tanto los del viario urbano como los del parque, convergen radialmente hacia la torre del palacio, donde vivió la favorita del príncipe, a la vista de todos, y que constituía una "Pikanterie" muy especial, un símbolo fálico. En todo caso Karlsruhe es planeamiento barroco, mientras que Mannheim no lo es. Berlín de ninguna de las maneras. Aquí, si el espacio más próximo en torno al palacio se hubiera realizado según las ideas de Schlüter, hubiera resultado una disposición extraordinaria y puramente barroca, además de imponente. Pero aquéllo no se hizo y, en cambio, se implantaron nuevas partes de ciudad, de dimensión considerable y de concepción muy esquemática.

Lo que hoy llamamos la Friedrichstadt, lo que es la Friedrichstadt, la Friedrich-Wilhelm-Stadt y la Dorotheenstadt, por lo tanto lo que se sitúa fuera del anillo fortificado de la "doble ciudad" Berlín-Kölln, es una pura ciudad en cuadrícula. Las tres plazas, el así denominado "Carré", el octógono, y la situada más abajo, la plaza circular, es decir la Pariser Platz, la Leipziger Platz y la Belle Alliance Platz son "accidentia". Podemos ver un espacio libre en el trazado, que se corresponde con el Gendarmenmarkt, surgido sencillamente, como consecuencia de haber suprimido algunas de las manzanas en la retícula. Cuando durante el siglo XVIII se levantaron en ese espacio esas dos iglesias con cúpula, la francesa y la alemana, su disposición no convirtió a la plaza (el Gendarmenmarkt) en un espacio barroco.

POSENER I

Las iglesias se sitúan, en cualquier caso, en torno a la plaza y no se refieren a ningún eje. Una está aquí, la otra allí, y el Schauspielhaus (el Teatro de Schinkel), situado en el centro y axialmente entre ambas, no es capaz de configurar junto con ambas iglesias un auténtico conjunto. Es pues, una planificación en cuadrícula. Y el que lo sea así, tiene sus razones: el príncipe no tuvo la idea de establecer una relación entre la forma de la ciudad y su poder regio, pensó más bien en construir una ciudad para vivir. Ordenó construir allí a los burgueses. Los funcionarios se alojaron también allí, así como los soldados, cuando no estaban en campaña, y de esa forma la ciudad constituyó una medida de la razón, una medida práctica y no una expresión del poder real, como lo fue la pura y simple ciudad barroca, es decir Karlsruhe o la misma Versalles.

Ciudades hechas exclusivamente para vivir, ciudades de vivienda burguesa, las encontramos en Inglaterra. Ciudades no proyectadas, por cierto, por príncipes sino por arquitectos especuladores. Se creó un tipo de casa para hacendados burgueses de vida sobria y que se mantuvo, excepcionalmente, durante mucho tiempo. A ese tipo se le denomina todavía hoy "Two up, Two down", es decir, es una casa con tres ejes, y en cada piso un gran espacio que da a la parte de atrás y otro que da a la parte de delante. En la disposición de pisos más anchos volvemos a encontrar la misma organización; uno de los ejes lo ocupa el zaguán de entrada en la planta baja. Son casas "tipo". Podemos observar tales casas en Bedford Square. Es interesante apreciar en la sección cómo se ha construido la calle, de forma aterraplenada. Se dispone a más altura que el terreno para ajardinar, lo que tiene como consecuencia que, siguiendo la dirección de la calle se organicen una serie de fosos de luz (Area), que se salvan por medio de la pequeña escalera de entrada. Todo el siglo XVIII y una parte del siglo XIX, mantuvo ese "tipo", tanto en lo que se refiere a la planta como a la sección. Es un "tipo" incluso más antiguo que el nombre que se les dio a las casas; es decir, Georgiano. (De la dinastía de los reyes procedentes de Hannover, de Jorge I a Jorge IV). Ya en la época de la reina Ana, alrededor de 1700, se construían tales casas "tipo"; pero se prohibieron, por medio de un reglamento de policía de la edificación de 1712, los cuerpos de edificación por encima del tejado, para que no pudiera extenderse el fuego, en caso de incendio. (El fuego que tan malas



Casas Georgianas, esquema

experiencias proporcionó a Londres durante el siglo XVII). En vez de ello, se dispuso ese muro "ático", detrás del cual se oculta un tejado de suave pendiente. Gracias a ello surge la bella austeridad de la fachada georgiana. Los motivos ornamentales de la puerta de entrada se produjeron en masa, y se realizaron con una determinada clase de piedra artificial. Existen variantes respecto de la casa de campo, pero el tratamiento de esta arquitectura siempre es el mismo.

Pueden ustedes imaginar que tales calles, en las que se construyeron cientos de esas casas, y que fueron dispuestas siguiendo una planificación urbana de trazado en cuadrícula, poseen una cierta monotonía. Para "aligerar" esa monotonía se introdujeron en el sistema plazas, las así denominadas Squares, gracias a la eliminación de algunas manzanas (como en Berlín se hizo a propósito de la plaza del Gendarmenmarkt). A diferencia de ese ejemplo de Berlín, no existió nunca en ellas un mercado ni iglesias. Eran plazas puramente ornamentales. En el centro se encontraba un espacio a modo de jardín, cercado por una verja; es decir, un pequeño parque al que se accedía por una puerta cuya llave tenían todas aquellas personas que vivían en esa plaza. O sea, los residentes podían tumbarse sobre el césped, mientras que los demás no podían ni siquiera entrar. Era una disposición propia de la comodidad burguesa. Se puede observar que en alguna de estas plazas (por ejemplo en Bedford Square), la continuidad constructiva de los edificios se interrumpe, en el centro de la misma, por medio de una casa (que de hecho son dos) y cuya fachada no presenta el típico revestimiento de ladrillo londinense, sino que está revocada. Esas dos casas se "agrupan" también por medio de un tímpano común. En el centro, se sitúan las dos entradas, una junto a la otra. Sucede únicamente con la casa situada en el centro. La organización compositiva contraviene toda ley de la estética griega o romana, pues una

POSENER I

de las pilastras de la fachada (se trata, en todo caso, de dos casas) se sitúa justamente en el centro.

Acerca de esa especie de foso, a través del cual entra la luz, denominado "área", puede uno preguntarse, dado que daban ventanas a ese espacio, si era un espacio habitable o si se utilizaba sólo como sótano. En efecto, era una especie de sótano, pero que en la parte posterior de la casa estaba situado a la altura del jardín interior. Hoy la gente utiliza a menudo esos espacios, como espacios dedicados a la cocina y a sus dependencias anejas.

Podemos observar el plano de conjunto del barrio, que fue dispuesto entonces, alrededor de la mitad del siglo XVIII: una composición con plazas de distintos tamaños y distinta configuración y calles rectas, todas construidas a partir del mismo tipo de casa en hilera, que hemos descrito. (No deben pensar, a propósito de ello, en el British Museum, que fue construido más tarde). Por tanto, gracias a una composición espacial artística, se llevó a cabo una forma de construcción urbana basada en casas tipo repetidas, y dispuestas siempre unas a continuación de otras, las así denominadas Terraced houses (Reihenhäuser)³

También en la famosa ciudad de Bath en Somerset -en el oeste de Inglaterra-, las casas se han ordenado en una plaza siguiendo esa disposición, de tal forma que el conjunto da la impresión de que se trata de un palacio. Entonces, cuando se construyó, ya se hizo famoso. Se pueden observar naturalmente los pequeños huecos de las entradas, que apenas se manifiestan como tales, pues resultan ser muy semejantes en sus proporciones a una ventana. En Bath se comenzó a jugar con la diferenciación de los espacios urbanos, en la obra de John Wood el joven, arquitecto de Londres. Desde Queen Square se sube la Gay Street, siguiendo la inclinación del terreno, hasta el King's Circus, una plaza circular en cuyo centro se sitúa un singular conjunto de árboles, de grandes dimensiones. Desde King's Circus, otra calle discurre de nuevo siguiendo la topografía del terreno hasta la zona más elevada, donde se abre en forma de media elipse: es el así denominado Royal Crescent.

La palabra "Crescent" significa "media luna", (en alemán, "Halbmond" -sic. en el original, N. del T.), y así se denomina por lo tanto a las posesiones reales, al terreno en declive, completamente libre, situado frente a las edificaciones. Un modo burgués de vivir que se puede denominar moderno. En la Edad Media, eso hubiera resultado impensable. Bath está también construida con casas en hilera "georgianas, que se diferencian de las de Londres por la bella piedra de las fachadas, la piedra propia de Bath. El conjunto conforma una ciudad de viviendas totalmente artificial, un tanto falsa. Este es un problema que, en el fondo, todavía se da hoy: la superación de la monotonía que, a causa de la permanente repetición se produce por la utilización del mismo tipo edificatorio, o por medio de cualquier medio artificial; y uno puede preguntarse, naturalmente, si los medios que se utilizaron en Bath (veremos igualmente después del siglo dieciocho, en el período de la "Regency", concepciones aún mucho más intensamente centralizadoras, todavía mucho más suntuosas), si esos medios no fueron en todo caso mejores, más humanos, más eficaces e impresionantes que los que se emplearon para evitar la monotonía en el "Märkisches Viertel".⁴

El "Royal Crescent" es una gran arquitectura con medias columnas. Es curioso que las fachadas traseras de esas casas en "hilera" den una impresión totalmente distinta. En la parte de atrás se sitúan los miradores semicirculares, a los que ningún inglés renuncia de buen grado. Sólo en la arquitectura de la "Regencia" (Regency) se disponen dando a la calle principal.

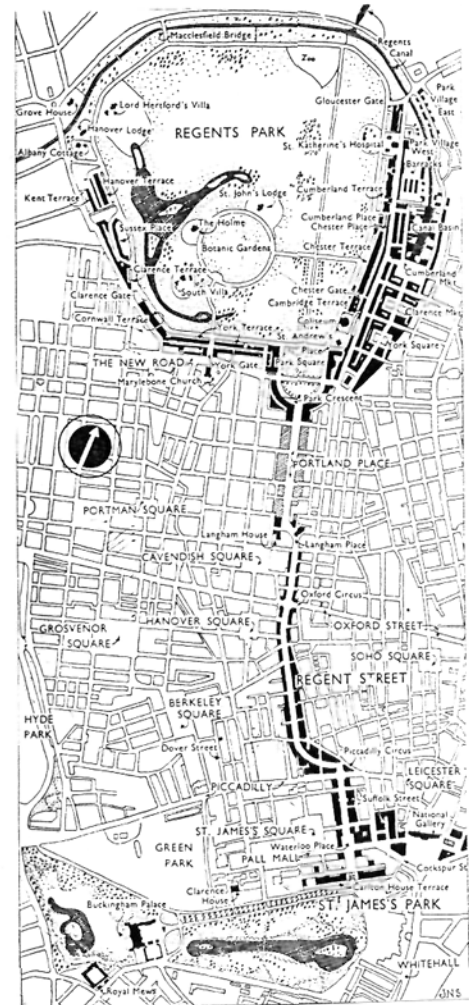
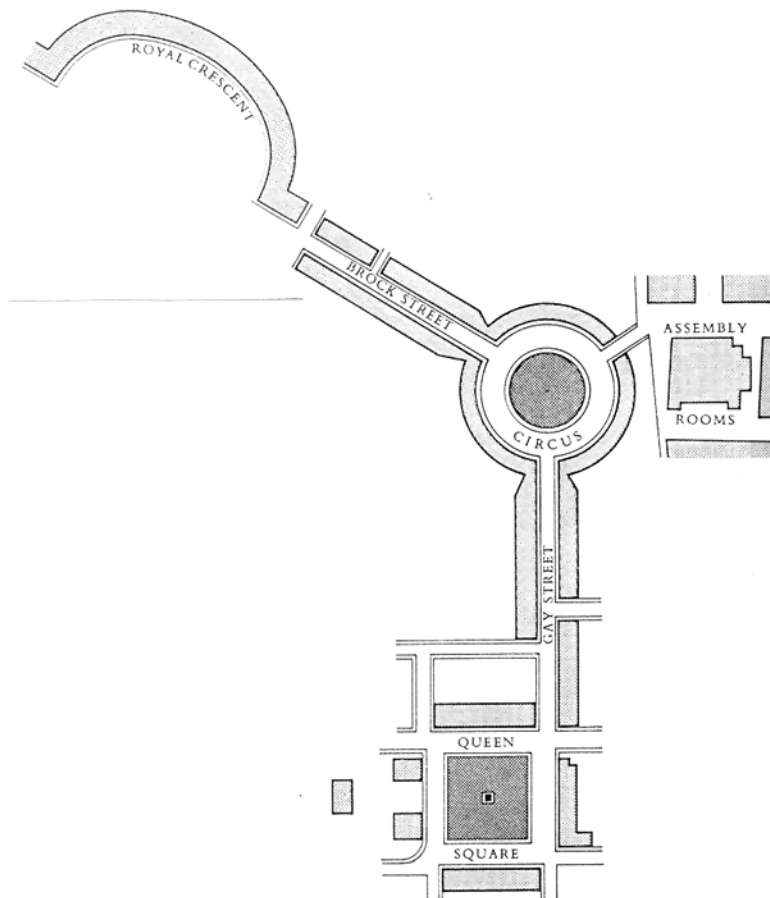
Schinkel, que visitó Bath en 1826, calificó las intervenciones urbanas de las que estamos hablando, como típica arquitectura inglesa de mal gusto. Pues Schinkel rechazaba esa conformación de espacios tan artificial. Pero no rechazaba sólo la forma de configurar artificialmente el espacio, sino sobre todo el mismo espacio urbano.

Pero antes debo mencionar el famoso Lansdowne Crescent de Bath, aquél que Siegfried Giedion comparó desde el punto de vista del espacio urbano con la obra de Borromini

³Reihenhäuser, de Reihe, fila, hilera y Haus, casa (plural, Häuser)

⁴Märkisches Viertel, literalmente barrio de la Marca, en alusión a la Marca de Brandenburgo, provincia de Berlín. Se refiere a un área central del Berlín construido, en la época de Federico el Grande de Prusia.

POSENER I



Bath, conjunto de construcciones y espacios abiertos de John Wood I y II

Regents Park, proyecto de John Nash, 1817

y Le Corbusier; es decir, con formas totalmente libres.

Ahora se deben mencionar las grandiosas planificaciones urbanas posteriores al siglo dieciocho, de la denominada "Regency", (el rey Jorge III se volvió loco y se tuvo necesidad de nombrar un regente, denominado más tarde Jorge IV, de ahí el nombre de "Regency"). En Londres se intervino creando un gran parque, el Regent's Park, delimitado por grandes líneas continuas de casas en hilera. Pero la intervención no se llevó a cabo en su totalidad. Hoy existen aún, en el lado este del parque, grandes "terrazas", completadas de nuevo por un medio círculo, un "crescent". Originariamente se proyectó un círculo completo. En el interior del parque se proyectó asimismo un doble círculo

más o menos cerca de su centro geométrico. El parque es muy grande, con un lago por el que incluso se puede navegar, que todavía existe. Un gran número de burgueses acaudalados se asentaron aquí, directamente frente a la "naturaleza". De la naturaleza artificial, del jardín paisajista inglés, tenemos que hablar en lo sucesivo.

Veamos como conformó John Nash, el planificador y arquitecto de ese barrio, tales terrazas. Aquí se eclipsan, ampliamente, los modestos principios de Bath o incluso los de Bedford Square, ya que se insertan en el espacio urbano elementos formales, bloques edificatorios, semejantes a palacios realmente gigantescos y aquel hombre inteligente los insertó de tal forma que uno no acierta a ver las zonas de acceso.

POSENER I

La ostentación, aquí se cultivó a partir del modesto tema de la "casa en hilera burguesa". Entre aproximadamente el siglo XVII y 1815, acabó desarrollándose esa ciudad, con un carácter total y puramente burgués, (utilizando el plano en cuadrícula, la casa-tipo, la ruptura artificial de la trama en determinados puntos por medio de plazas, y determinados elementos centralizadores; en fin esos elementos singulares, fuertemente centralizadores que remedan con su carácter el de los edificios públicos, a la manera de la gran instrumentación de una completa orquesta, con platillos, timbales y trompetas). Habría que decir que, precisamente Schinkel (que por lo demás observó todas esas intervenciones urbanas en Londres y se refirió a ellas con un escueto, "dan la impresión de parecer palacios"), tachó la arquitectura de Bath de mal gusto y la calificó de "insipidez inglesa", y lo mismo habría hecho verdaderamente a propósito de Versalles, como expresión del "mal gusto francés", pues tenía una idea completamente distinta de lo que debía ser el urbanismo.

Schinkel postula:

"...que cada edificio sea en sí mismo una construcción nítida, completa y acabada. Relacionada con cualquier otra de distinta naturaleza, pero igualmente completa en sí misma, y que establezca su relación y se añada a aquella únicamente a partir de las condiciones más adecuadas en cuanto a su lugar, posición y ángulo visual. de suerte que siempre puedan diferenciarse una de otra según nuestra perspectiva y que, cada una subraye de ese modo perfectamente su carácter original. Pero también que cada una, como forma acabada en sí misma, satisfaga perfectamente toda exigencia artística".

Esto significa la disolución de la ciudad como continuidad espacial, idea fuertemente criticada, por ejemplo, por Friedrich Ostendorf,⁵ el conocido profesor de arquitectura de Karlsruhe. Ostendorf escribe:

⁵ Friedrich Ostendorf

"Sechs Büchern vom Bauen" ("Seis libros de la construcción"); Berlín, 1914. Friedrich Ostendorf, arquitecto nacido en Lippstadt en 1871 y fallecido en Arras (Francia) en 1915. Profesor en la Escuela Técnica Superior de Karlsruhe (1907-1915). Conocido por sus tesis contrarias a Muthesius en el campo de la vivienda unifamiliar, realizó "contraproyectos" de algunos de los proyectos de villas de Muthesius, eliminando los criterios de distribución y de planta libre de éste y proponiendo una composición clásica que recogía toda la tradición clasicista iniciada en el Renacimiento y llevada hasta el Barroco.

"De hecho él (Schinkel), no desarrolló sus proyectos según concepciones espaciales. No en el sentido en que desde la época del Renacimiento, se había hecho según una ley que regía todos los proyectos y edificios. Desarrolló sus proyectos, como sucedía en el arte de la Edad Media, como hasta ese momento fue costumbre y ese mismo arte medieval lo subraya, según concepciones de volumen. Por lo tanto se puede decir que, desde el punto de vista del moderno urbanismo, Schinkel no fue capaz de producir nada, pues no puede surgir nada verdaderamente artístico en el ámbito de la ciudad sin una concepción espacial". (3)

Que Schinkel no fue capaz de producir nada en el campo del urbanismo es tremendamente exagerado. No sólo lo hizo, sino que además puso en práctica un urbanismo paisajista. De hecho proyectó tal como él preconizaba que debía hacerse, de forma que el edificio, individualmente considerado, fuese un edificio que afirmase su propia singularidad al confrontarse con cualquier otro de distinto carácter, al situarse respecto a él en condiciones adecuadas de "posición, ángulo visual",... etc.

En ese sentido se pueden ver los dibujos o bocetos (Skizzen) que hizo para la "isla del Museo" (Museumsinsel). Se puede observar, en uno de ellos, en primer plano su proyecto para un edificio aduanero y como telón de fondo, la fachada trasera de su museo (el Altes Museum). Y ocurre que, todos esos "objetos", afirman precisamente cada uno de ellos su propia singularidad como volúmenes perfectos y su posición, en el espacio urbano, es una posición claramente delimitada.

Ocurre entonces pues, que Schinkel se sitúa en el punto final de un largo desarrollo. Y debemos dar un vistazo a ese largo desarrollo, que se describió en el libro de Emil Kaufmann "Architecture in the Age of Reason", "Arquitectura en la Edad de la Razón" ("Architektur im Zeitalter der Vernunft"). Kaufmann interpreta, en este libro, como del antiguo palacio barroco surge un tipo edificatorio de volúmenes constructivos cerrados, compuesto de diferentes alas que avanzan y retroceden, un conjunto de distintos cuerpos volumétricos.

Examinemos Holkham Hall del arquitecto William Kent. No solo los volúmenes constructivos de que se compone el palacio constituyen cuerpos

POSENER I

autónomos o independiente, las distintas partes de éstos también lo son. Incluso cada ventana constituye un elemento autónomo. Del concepto de "decoro" o "conveniencia" ("Anstand") queda salvaguardada la simetría, pero la unidad barroca del edificio salta hecha pedazos. De hecho constituye la vía hacia el "aburguesamiento", algo así como hacia la autonomía de las partes independientes o individuales frente a la unión total: se podría interpretar fundamentalmente en ese sentido es decir la independencia de los individuos frente a una idea de sociedad centralizadora. Más tarde volveremos a referirnos William Kent.

La última palabra de ese desarrollo es la determinación de Schinkel, que precisamente hemos leído, de que cada edificio singular debe tener una presencia por sí mismo y de que se debe desechar cualquier idea de continuidad espacial urbana, porque la misma ciudad debe planificarse paisajísticamente. Los ingleses tienen una palabra, Townscape que nosotros, los alemanes, no podemos desgraciadamente traducir con exactitud. Podemos únicamente hablar de ciudad paisajista. Ellos dicen landscape y townscape. Schinkel proyectó conscientemente la ciudad de modo paisajista. Pero, con respecto a ello, no solo es el heredero de esa descomposición de un conjunto en sus partes individuales, de la acentuación de cada parte en detrimento del conjunto: también es el heredero del jardín inglés. Y no deben sorprenderse si les digo que, el mismo jardín inglés, fue en todo caso, una creación del arquitecto inglés William Kent en las primeras décadas del siglo dieciocho. Así que a propósito de la Chiswick House en Londres, nos enfrentamos con el fenómeno de la existencia de una casa estrictamente palladiana, que representa, como bloque, como volumen individual, el ideal de la arquitectura "volumétrica". (La villa Rotonda de Palladio fue entonces, en Inglaterra, imitada numerosas veces). O sea, una casa estrictamente palladiana, también en la composición de su planta, situada libremente en un jardín paisajista. Observemos la planta ya tan conocida de la Rotonda. Podemos observar que uno puede acceder a su interior desde cualquiera de sus cuatro lados, y siempre nos encontraremos en el centro. Si nos colocamos en el centro, y dirigimos la vista hacia cualquiera de los cuatro lados comprobaremos que, en todo caso, existen también otros espacios, pero que el motivo principal de la casa es realmente uno: su carácter puramente

monumental. Como dijo Goethe, "podría calificarla de habitable, pero no de cómoda o vivible" ("ich würde es bewohnbar, nicht wöhnlich nennen"). Y bien sabe Dios, que no lo es. Cuando se desarrolló en Inglaterra en torno a Kent ese palladianismo, surgió una reacción en contra, y de nuevo por cierto del lado de la razón (Vernunft). El palladianismo es en sí mismo un movimiento racional. Es decir, se dirige contra lo "florido", contra la decoración excesiva, contra la "pompa" de la arquitectura principesca. A este respecto constituye también en el fondo un movimiento burgués, no la propia obra de Palladio sino, con absoluta seguridad, el palladianismo en cuanto movimiento inglés. Aparece todavía una reacción burguesa contra él, que opina, en nombre de la razón como hemos dicho, que sería algo terrible que una casa así fuese únicamente habitable pero no confortable. El poeta Alexander Pope escribe sobre un edificio de tal naturaleza:

"My noble Lord, it is very fine, but where will you sleep, and where will you die?"

Y el mismo Pope le propuso completamente en serio a un conde, que le enseñaba su preciosa villa palladiana, lo siguiente:

"Y ahora mi Lord, yo en su lugar, me construiría aquí mismo, donde estamos, una casita cómoda de ladrillo, desde la que poder observar permanentemente esa majestuosa obra de arte que usted posee".

Repito que esa fue la reacción contra el palladianismo, que suponía en sí misma una reacción contra la pompa principesca: la reacción fue, en efecto, tan fuerte, se dirigió tan intensamente contra el barroco, que de ella pueden dar fe las palabras de Legrand, en una observación que hace algo más tardíamente, aproximadamente en el año 1805. Legrand escribe que un granero o pajar de Palladio es de más valor que todas las exageraciones de Borromini. "Exageraciones" es una palabra típica de la crítica contra todo lo que hicieron las cortes en el siglo diecisiete y en el dieciocho, por lo tanto en el barroco.

Ya es hora de que hablemos del jardín paisajista. Para ello debemos ocuparnos de dar un vistazo al concepto de "naturaleza", tal como fue manejado en el siglo XVIII. Naturaleza significaba entonces dos cosas: significaba de un lado lo que

POSENER I

ha sido creado, por lo tanto cualquier criatura, lo que era salvaje, libre y bello, y así eran los árboles, los arbustos, los bosques, la hierba y los prados, tal como lo había dispuesto Nuestro Señor; pero el Señor, se pensaba, lo había dispuesto según un plan. Y la naturaleza obedecía siempre a criterios racionales. El "Creador" trabajaba siempre "razonablemente". Y aquí encontramos una contradicción en el concepto de naturaleza, entre lo creado, (la criatura, que es salvaje, indómita) y el creador, que trabaja sin embargo según un plan racional. Pero, por lo demás, él no completa totalmente su plan. La imperfección o insuficiencia es un signo de la creación, tal como expresa también Goethe, al final de "Fausto"; una idea en el fondo platónica.

"todo lo percedero es sólo un reflejo".

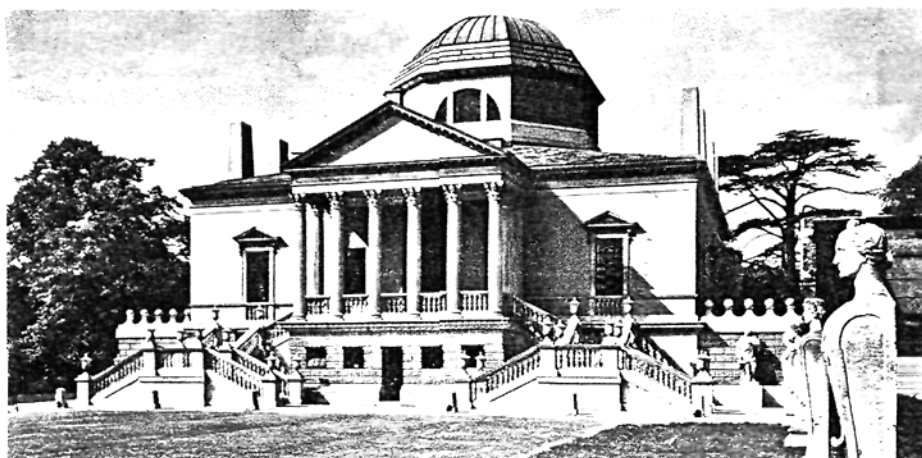
Un reflejo de las ideas verdaderas, que él piensa que se encuentran en Dios. Conocen el mito de

la caverna de Platón, y lo que se encierra en esa idea filosófica. Pero entonces ¿si el arte, y en este caso el arte del jardín excede a la naturaleza, cómo se reduce la naturaleza, por así decir, a su idea primitiva?

Si, en ese sentido, el jardín paisajista utiliza bosques, grupos de árboles, prados, tal y como se dan realmente en la naturaleza, lo hace para suscitar tanto los efectos más elevados de la razón, como también los del sentimiento. Ese es en el fondo la idea del jardín paisajista. Dije, precisamente, los efectos del sentimiento y, a propósito de ello, desearía comentarles una pequeña cita del mayor de los teóricos alemanes del jardín paisajista; hablo de Hirschfeld, y la referencia procede de 1782. Hirschfeld dice que el jardín paisajista impulsa fuertemente la fuerza de la imaginación y del sentimiento: "más fuertemente de lo que puede hacerlo un simple y bello paisaje natural". Con más intensidad: porque la naturaleza no alcanza del todo a



Holkham Hall, William Kent, comenzada en 1734



Chiswick house. Lord Burlington, Colem Campbell y Flitcroft. 1720

POSENER I

conseguirlo, En consecuencia, debemos ayudarla y así surgieron los jardines paisajistas con una acentuación mayor del sentimiento, dotados entonces de un carácter "más romántico".

La palabra romántico es, en todo caso, mucho más antigua de lo que comúnmente se admite. Aparece ya en cartas inglesas del siglo diecisiete y, desde luego, con relación a la noche, la luna, ruinas, animales nocturnos, y toda clase de sorpresas y estremecimientos lúgubres o inquietantes que, por de pronto, se asocian a ese concepto. Una dama que describe en una carta un paisaje de tal naturaleza dice además de él: "It was all very romantic". Alude, en este sentido a la atmósfera o ambiente (Stimmung), al sentimiento (Gefühl), que es igualmente uno de los objetivos de la creación del jardín paisajista. Incluso algo fundamental y que llega a ser, cada vez más, la tarea más importante del mismo.

Y quiero decir que también se dio una reacción contra esa estética del sensismo, por parte del lado de lo racional. Pero en contraposición a la de Pope, que es una reacción extremadamente seca, existe una poesía del joven Goethe, titulada "El triunfo de la sensibilidad" ("Der Triumph der Empfindsamkeit") (4), en la que la efusión de los sentimientos, se consideran allí como un auténtico acto infernal. Pero deseo citarles sólo las dos últimas estrofas de ese poema:

"¡Ya lo creol, en un parque
todo tiene que ser ideal,
Y dejémonos de pamplinas, con perdón,
envolvámonos en un hermoso caparazón,
y ocultemos así por ejemplo
una pocilga tras el pórtico de un templo;
entonces puedo comprender ya, de una vez
que un establo se convierta directamente en
un panteón.)

La cuestión es que todo le resulte dichoso,
al visitante que se aventura por allí;
Si él se siente feliz por muy hiperbólico que
el panorama sea)
pregonará a los cuatro vientos lo hiperbólico.
Aunque el dueño de la casa
sepa mejor que nadie de donde procede el
mal olor.)

Como yo decía, pues: nuestros árboles
paradisiacos)
desaparecen como sueños del Elíseo.
si uno desea trasplantarlos.
Por encima de todo, me siento tranquilo;

pues en un parque es todo fastuoso;
se agosta un árbol y surge un tronco,
pero dirán que allí se ve la huella
de cómo el arte también puede ser tan árido
como la naturaleza.)
¡aunque sea muy fuerte decirlo!
Me explicaré: para que un parque nos resulte
perfecto)
y no carezcamos de nada.
Dispondremos de hondonadas y colinas,
de un catálogo de arbustos,
de senderos que serpentean, cascadas,
estanques,)
de pagodas, grutas, pequeños prados,
de peñascos y abismos,
de una gran cantidad de resedas y otras
fragancias,)
de abetos rojos, sauces babilónicos,
de ruinas,)
de ermitaños que habitan cuevas y de
pastores que transitan por los campos,)
de mezquitas y torres con gabinetes,
de lechos muy incómodos de musgo.

Esto lo escribía en 1777 el joven Goethe. Por hoy con ello creo que es suficiente.

NOTAS DEL AUTOR

- (1) SIEGFRIED GIEDION, "Raum, Zeit, Architektur" Ravensburgo, 1965; pp. 121-123 (Título original, "Space, Time, Architecture", Cambridge Architecture, Cambridge MA. (1941). Título de la edición española: "Espacio, Tiempo y Arquitectura" (N. del T.).
- (2) LEONARDO BENEVOLO. Geschichte der Architektur des 19 und 20. Jahrhunderts. Dos tomos. Munich, 1964. (Título original, "Storia dell'architettura moderna". Bari, 1960). Título de la edición española: "Historia de la arquitectura moderna". (N. del T.)
- (3) FRIEDRICH OSTENDORF, "Haus und Garten". (Casa y jardín) Primer tomo suplementario a los "Seis libros de construcción" ("Sechs Büchern vom Bauen"). Berlín, 1914, p. 84.
- (4) JOHANN WOLFGANG GOETHE, "Triumph der Empfindsamkeit" ("Triunfo de la Sensibilidad") Edición conmemorativa (Cotta), 1853. Tomo 7, pp. 275-336

POSENER II

**FORMA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XVIII
(Forma und Theorie der Architektur im 18. Jarhundert)**

Julius Posener

Hemos hablado precedentemente de alguna de las grotescas decoraciones de parques de finales del siglo XVIII. Y hemos leído los versos de Goethe a propósito de ello. Podemos ver cosas por el estilo en la Pfaueninsel (Berlín), de una época algo posterior, de unos treinta años después. La imagen con la que hoy comienzo esta conferencia representa, sin embargo, la imagen de la típica casa palladiana en el jardín paisajista.

La casa es el palacete Wörlitz, de 1799, por lo tanto de una fecha un poco tardía pero, desde la década de los veinte del siglo XVIII, ustedes pueden ver imágenes como ésta por todas partes en Inglaterra.

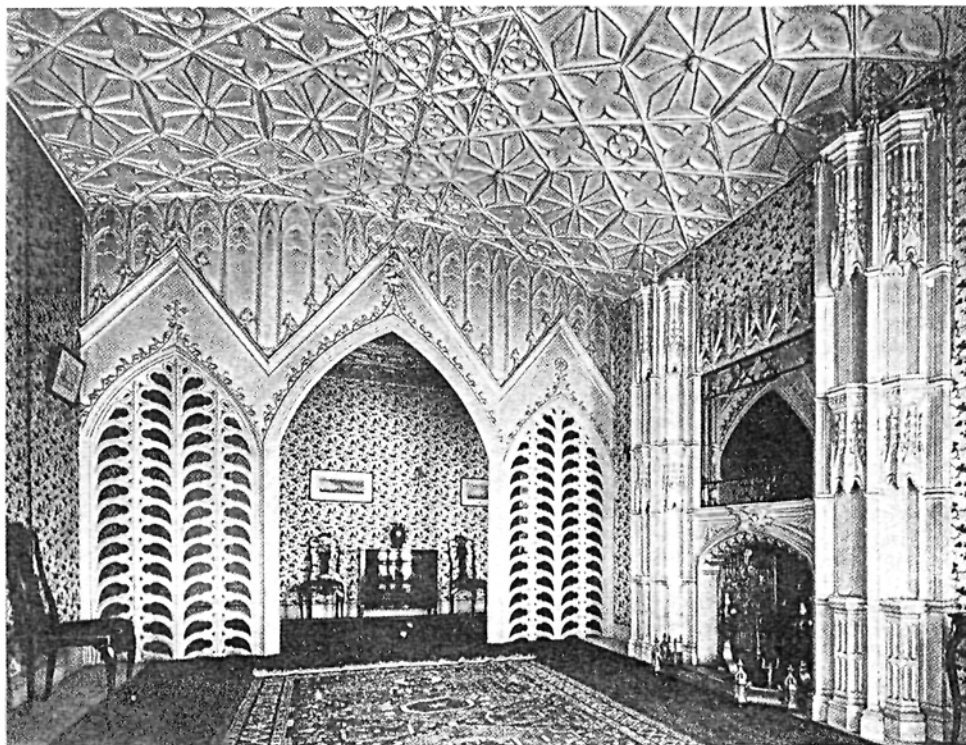
Emil Kaufmann llama a este siglo la Edad de la

Razón, "das Zeitalter der Vernunft" ("the age of reason") (1). Fue, en efecto, tanto una época de la razón como una época del gusto. Ambos conceptos se relacionan entre sí. Y ambos constituyen una reacción contra la falta de gusto y la "sinrazón" del arte cortesano del barroco y del rococó. Razón, Gusto y Naturaleza aparecen ligados, aunque por lo que respecta a la Naturaleza (y hemos hablado de los dos aspectos de su significado, como lo creado y como el método del creador), la sensibilidad, el concepto de lo romántico, contraría los planes de esa bella trinidad. La acentuación del gusto entra en escena, cada vez con más intensidad, hacia finales del siglo. No creo que en ninguna otra época, un gran compositor hubiera dicho de otro que su cualidad más destacada fuese la de tener gusto, como le dijo, al padre de Mozart, Josef



Vanbrough Castle

POSENER II



Strawberry Hill
Interior

Haydn a propósito de su hijo (2).

Pueden ver un espacio de 1767 de Adam, el interior de la biblioteca de Kenwood, exactamente de Robert Adam, ya que hubo dos Adam, los hermanos Robert y James. Compárenlo con los espacios rococós aun habituales por entonces en Alemania y encontrarán que se da en él una austeridad que se encuentra ya próxima o se anticipa a los postulados de la arquitectura de la Revolución Francesa. La segunda imagen que podemos ver es un mueble de Sheraton, igualmente inglés, que nos da la impresión de ser de estilo Biedermeier, aunque sea algo anterior. Piensen ustedes tranquilamente en el "Biedermeier", quizá la única cultura propia y puramente burguesa que existió en Alemania. El "Biedermeier" continúa como estilo y moda hasta los años 60. Y, una vez superado el siglo XIX, para la gente siguió siendo un estilo muy querido por eso mismo: querían establecer una cultura burguesa o, más bien, restablecerla.

Sin embargo volvamos a dar un vistazo a la época de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*). Goethe habla en su poesía de grutas chinas y góticas, y acierta a encontrar dentro de esa aglomeración exactamente tres modas de la época. Pero la moda gótica fue la mayor de entre todas ellas. En 1717, John Vanbrough, arquitecto y dramaturgo, se construyó una casa gótica

Vanbrough Castle, junto al así llamado Hospital de Greenwich, en el que había trabajado como colaborador de Sir Christopher Wren. Se concibió en 1717, por lo tanto, como una casa gótica. El hecho de que se construyese entonces una casa de esas características, de que un arquitecto fuese tan excéntrico como Vanbrough como para tener la idea de construirse una casa para sus amigos privados, justo al lado de la obra en la que se encontraba trabajando, resulta digno de ser resaltado. Vanbrough Castle se adelanta en al menos 50 años a realizaciones parecidas que se llevan a cabo en el continente. Entonces se dio en Inglaterra eso que Kenneth Clark denomina un "Gothic Survival", es decir, una especie de "supervivencia" del gótico. No olviden que el mismo Sir Christopher Wren había construido la torre de la Abadía de Westminster en un estilo gótico un tanto heterodoxo. No olviden tampoco que una de las obras más importantes del gótico inglés, la escalera del Christ's College, en Oxford, procede de la década de los sesenta del siglo XVII: lo que quiere decir que la supervivencia del gótico entra en contacto, en el tiempo, con lo que se denomina entonces la renovación del gótico: el "Gothic Revival".

Alrededor de la mitad del siglo se construyó Horace Walpole, ministro del rey, la casa Strawberry Hill en Twickenham (muy cerca de

POSENER II



Robert Adam. Kenwood, biblioteca

Londres, junto al Támesis), que es un palacete de campo gótico. De su goticismo da fe, sobre todo, su interior, que se entendió bajo una concepción gótica. Pero los muebles no son de ninguna de las maneras góticos, lo cual puede ayudarles a comprender el espíritu de ese nuevo gótico.

Walpole escribió allí una novela de terror gótico denominada "The Castle of Otranto. A Gothic Story". (3) Medio siglo más tarde, un rico comerciante llamado Beckford hizo lo mismo que él: se construyó una casa gótica y escribió una novela gótica. Beckford escribió "Wottek" y llamó al arquitecto Wyatt para pedirle que le construyera una abadía gótica, un edificio conventual, en el que también, en cualquier caso, se pudiera vivir de una manera normal. La abadía gótica de proporciones enormes, debía articularse con un cuerpo de edificación muy modesto, el ala destinada a vivienda. Además él le añadía al arquitecto: "querido Wyatt, ¡constrúyame una parte del edificio como si fuera una ruina!" La construcción de ruinas o edificios imitando ruinas fue muy corriente por esa época

en Inglaterra.

Eso lo rechazó Wyatt: no construiría ruinas. Wyatt poseía una notable genialidad. Sucedió en cierta ocasión, que no apareció durante siete años por la obra. Recibía cartas de Beckford en las que le exigía tomarse realmente en serio su compromiso y le respondía cada vez que iría enseguida; pero transcurrieron siete años hasta que realmente apareció. El bueno de Wyatt satisfizo el deseo de Beckford de construir una ruina a su manera: construyó una torre muy alta, que se desplomó durante una noche (4).

Todos ustedes han oído hablar, naturalmente de la novela "gótica" de terror más conocida; su título es "Frankenstein", novela inglesa de Mary Shelley de principios del siglo diecinueve.

El "gothic revival" fue antes que nada realmente un juego de niños próximo al rococó. Pero dentro de él hubo un arquitecto, Batty Langley, que descubrió lo que él denominaba "reglas de ordenación" góticas, comparables a las del clasicismo (5).

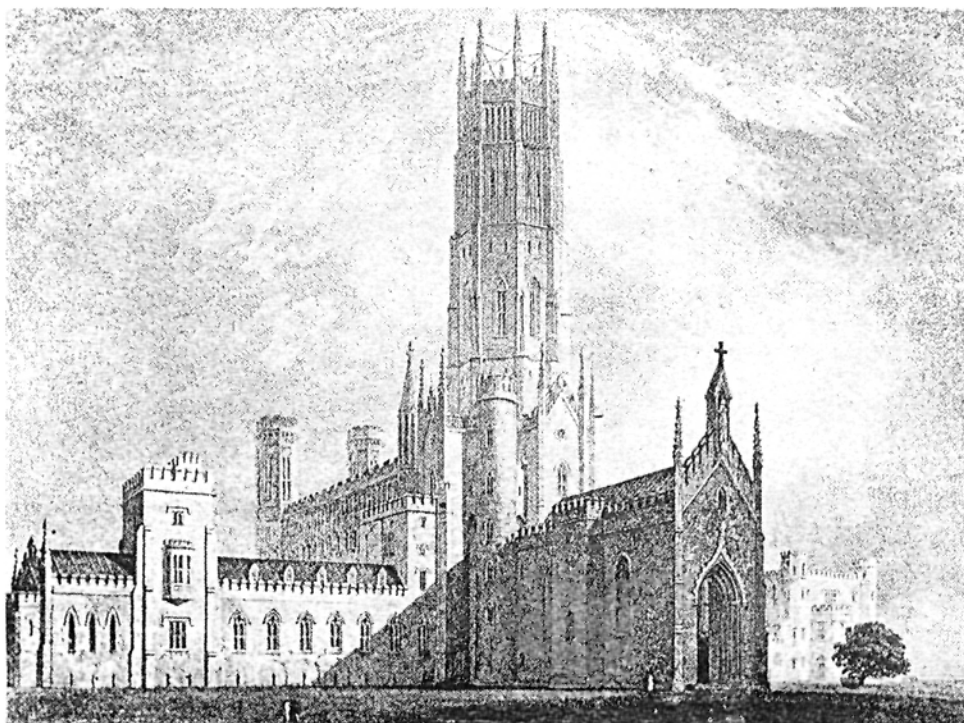
POSENER II

Con ello comienza a ofrecerse realmente una alternativa estilística. Que, por lo demás, no fue la única. Hubo, al mismo tiempo que un "gothic revival", un "greek revival", un "revival" neogriego. En los años 50, del siglo XVIII, hubo dos arquitectos ingleses, Stuart y Revett, que comprobaron por primera vez las dimensiones de los edificios de la Acrópolis, y que comenzaron a construir, ellos mismos, edificios en puro estilo griego.

El "revival" griego produjo unos efectos no menos exóticos que el "revival" gótico. El renacimiento (Renaissance) había sido un nacer de nuevo (Wiedergeburt) de la Antigüedad romana. Esta se conocía. La griega hubiera podido conocerse pues, en todo caso, existen en el sur de Italia, más allá de Nápoles y en Sicilia, un buen número de templos griegos: ustedes recordarán la época histórica en que se denominaba a esa región la Magna Grecia: los griegos habían construido allí ciudades coloniales como Paestum (Poseidonion) en Italia y Agrigento en Sicilia. Finalmente el nombre de Nápoles (Neapel en alemán, N. del T.) quiere decir "nea polis", es decir "nueva ciudad" (Neustadt), un nombre de ciudad en griego y probablemente el más banal en el que uno pueda reparar: ciudad nueva. Sin embargo el Renacimiento no se fijó en los templos griegos. Y las arquitecturas que se derivaron del Renacimiento, en los siglos XVII y XVIII, tampoco les prestaron apenas atención. Cuando Stuart y

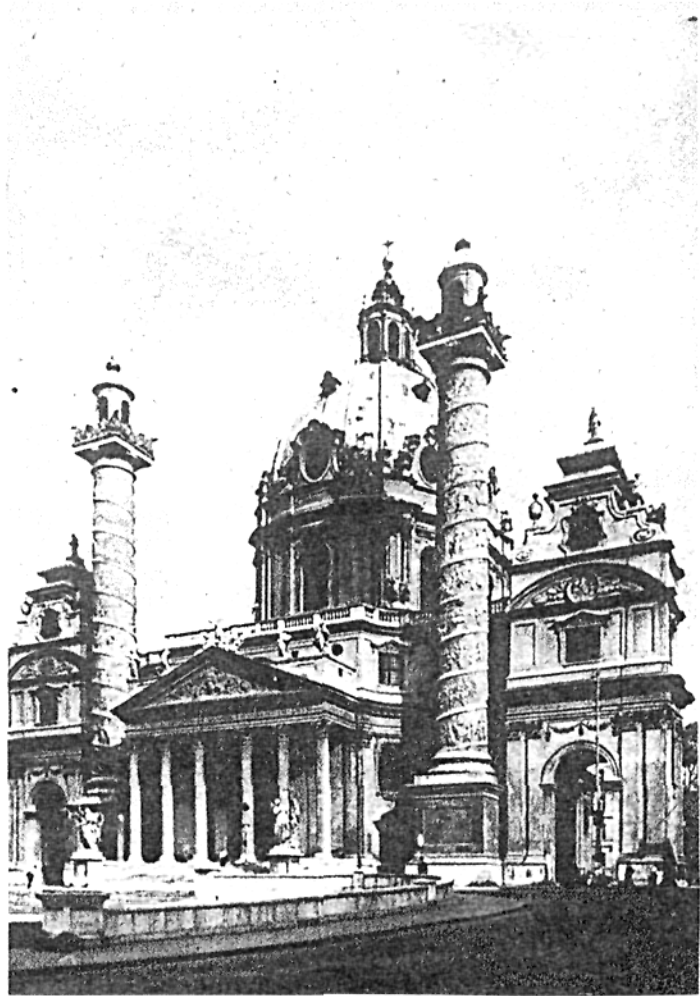
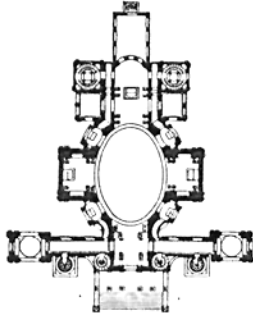
Revett y cuando los hermanos Adam, los mismos de los que hemos hablado a propósito de aquel bello interior, incluyeron en sus edificios órdenes puramente dóricos y jónicos, un fiel seguidor del Renacimiento, William Chambers, dijo que aquello era un "arte propio de salvajes y monos". Pero, con todo, otros arquitectos construían en "estilo griego", así como un número cada vez más creciente de ellos se servían de formas góticas.

Y cuando el hielo se rompió, cuando uno se tomó la libertad de utilizar otras formas como la del renacimiento romano, se comenzaron a experimentar formas egipcias, románicas, u otras que se denominaron sencillamente "rústicas" y que hoy llamaríamos de "una arquitectura sin arquitectos": en una palabra, enseguida se estuvo legitimado para trabajar en todas las formas que la tradición ofrecía. A esto es a lo que se denomina Eclecticismo. El mayor arquitecto de esta tradición fue, alrededor de 1815, John Nash, el mismo al que ya nos hemos referido como urbanista. (cfr. Regents St. y Regents Park, Londres. N. del T.). Construyó aquellas casas en hilera en Regents Park en Londres, que daban la impresión de ser no viviendas unifamiliares, sino edificios cívicos oficiales: palacios o juzgados. Nash construyó casas rústicas de carácter romántico y, en las proximidades de Regents Park, pequeñas villas que realmente no pertenecen a ningún estilo



Fonthill Abbey
James Wyatt

POSENER II



Johann Bernhard Fischer von Erlach
Viena, Karlskirche

determinado: recuerdan de lejos a casas "clasicistas". Dotadas de ese carácter propio de la "Regency", de cuyos muebles ya hemos hablado. Pudo construir también en estilo "renacimiento" y construyó edificios pintorescos libremente como el palacete Cronkhill, y también en estilo neo-indio, tal como él lo entendía: el pabellón de Brighton para el regente, después rey con el nombre de Jorge IV. Y que produjo, en torno a 1825, un efecto tan poco inverosímil que apenas llamó la atención. El propio Schinkel en su diario de viaje a Inglaterra (1826) indica a propósito de él, lacónicamente, que estaba construido en estilo indio: ni un sólo comentario. Sabemos que el mismo Schinkel proyectó en diferentes estilos. También fue un ecléctico. También lo fue Wyatt, el arquitecto de la abadía de Fonthill, encargo de Beckford. Lo que queremos decir es que proyectó asimismo en otros estilos. esto lo hacían por esa época 1815, 1820, la mayor parte de los arquitectos.

Pero ya es hora que hablemos del Eclecticismo,

porque el eclecticismo tiene una historia más antigua, que la mayor parte de nosotros, aunque sea por encima, debemos admitir. Se podría decir que el Eclecticismo entra en escena ya con la obra de Fischer von Erlach, una historia universal de la arquitectura. ("Entwurf einer historischen Architektur". "Esbozo de una arquitectura histórica", Viena 1721. N. del T.)

En esta historia de la arquitectura, Fischer von Erlach presenta no solo algunas construcciones de la Antigüedad romana, también edificios de Persia, China y hasta del Japón, de los que como se puede observar por sus dibujos, no lleva a cabo una representación muy exacta. Debe haber tenido muy buenos colaboradores, pues no estuvo en ninguno de esos países. Escribió ese libro como disfrute, diversión y "para ofrecer a los artistas toda suerte de estímulos y sugerencias". Y él mismo se aprovechó bien de los estímulos que le proporcionaban sus conocimientos históricos, como puede verse en la Karlskirche de Viena (Iglesia de San Carlos Borromeo, Viena. N.

POSENER II

del T.)

El frente anterior de la iglesia no constituye sino una pantalla detrás de la cual se encuentra el espacio elíptico que se cubre con una cúpula, y en él se encuentran dos referencias o "citas" romanas: dos columnas que remiten a la Columna de Trajano en Roma. Estas "columnas trajanas", además, asumen la función de minarettes. El frente anterior, el espacio cupulado, se asemeja en planta a una disposición como las de las plantas persas-musulmanas, que Fischer von Erlach conocía. Se puede observar muy precisamente, en efecto, en la planta del edificio. En ella se pueden observar además otras cosas diferentes. Justo detrás del coro, que termina en forma de arco segmentado, existe un "retrocoro", un coro detrás del coro, rectangular, que se configura como un volumen más bajo.

Este coro está tomado de la Iglesia del Redentor, de Palladio, en Venecia, que F. von Erlach conocía bien. Es decir, que hizo lo mismo que había recomendado a los artistas: dejarse incitar, estimular, por el conocimiento de la historia. Pero el edificio ha permanecido como una obra por completo barroca. No se separa nada del estilo vigente de la época.

En todo caso ambas "citas", las columnas "trajanas", se podrían señalar como una ruptura estilística. Pero yo no lo haría, pues cada cita de la antigüedad fue ya desde el Renacimiento algo legitimado. Desde el momento en que el arquitecto Batty Langley comenzó a hablar del sistema gótico, y desde el momento en que comenzó a aceptarse seriamente el "Gothic Revival" y el "Greek Revival" se ofrecieron no uno, sino dos alternativas para la arquitectura dominante. Y ello constituye una cuestión delicada, sí, un fenómeno muy a tener en cuenta.

No debían darse alternativas arquitectónicas, ellas interrumpían el flujo de la cultura europea, que procedía de Roma y que, tras la ruptura de la Edad Media "bárbara", se había vuelto a retomar en el Renacimiento. Un retroceso a la Edad Media debía considerarse un capricho deplorable, en la medida en que se llevase a cabo como si fuera un juego de niños, como en Strawberry Hill y, todavía más, en Fonthill. Lo "griego" como pura alternativa a lo romano, es decir europea, se tomó más en serio de lo que se tomó por entonces el "gothic revival". Y cuando William Chambers hablaba de un arte de salvajes

y monos, eso era lo que opinaba no sólo de la imitación de las formas griegas, sino de lo que se imitaba. Para él la Antigüedad griega era sólo un primer peldaño, un escalón situado más abajo que el de la cultura romana: esa fue la actitud de Chambers frente al "revival" griego. Y resulta extraño que el mismo Chambers construyese una pagoda de estilo chino en el jardín de Kew, hoy el jardín botánico de Londres. Yo no sé si no se trata también de un arte de salvajes y monos. Pero una pagoda, no una ruina construída, o una gruta, eran cosas que los arquitectos se permitían construir, tenían esa licencia. También Federico de Prusia, se hizo construir un templete "chino" en Sanssouci. Pero una casa urbana o un palacete, una villa suburbana, decorada con formas griegas era algo inconveniente. Chambers veía en ello un riesgo.

Fue un peligro. Desde el momento en que diversas alternativas eran posibles, se asumió la actitud consciente de que cualquier licencia en arquitectura era lícita. Cualquier estilo "histórico" podía "vestir" un edificio como si se tratase de un traje. Eso es el Eclecticismo y sustituye, ocupando su lugar, a la Tradición.

Un "ecléctico" fue el arquitecto prusiano Karl Friedrich Schinkel. Si oímos el nombre de Schinkel pensamos inmediatamente en lo que él mismo denominaba lo "helénico": más o menos el orden griego jónico, el de "su museo", (el Altes Museum, N. del T.), que está emparentado con el orden del Erecteion en la Acrópolis. Pero el "orden" del Altes Museum, en todo caso, es un "orden" de Schinkel. Y el edificio de la Neue Wache (Nueva Guardia, N. del T.), un edificio dórico, tuvo una serie de anteproyectos que estilísticamente presentan un aspecto totalmente distinto. Podemos observar uno de estos anteproyectos para la Nueva Guardia (Neue Wache), y veremos que posee un carácter absolutamente particular, próximo a una mezcla de Rundbogenstil,⁶ incluso con cariátides, algo que realmente no le es propio a ese estilo y de estilo egipcio, (si nos fijamos en los rasgos generales, sobre todo en las estrías de la parte superior y también en el astrágalo o toro, que revisten el edificio).

Hay toda una serie de anteproyectos, por ejemplo, uno en dórico egipcio, si es que puede

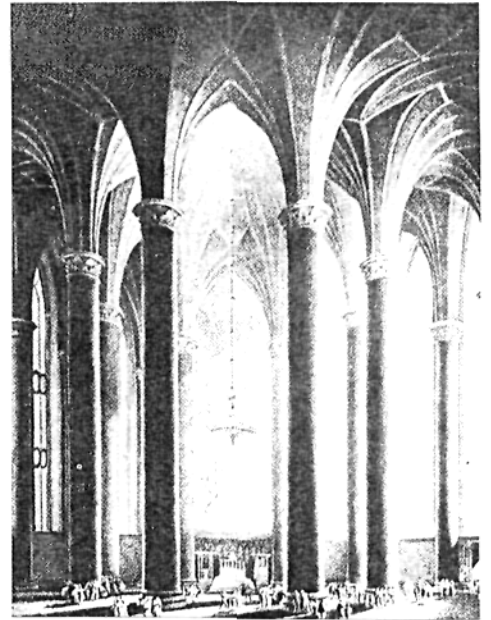
⁶Rundbogenstil, o estilo de arco de medio punto

POSENER II

K.F.Schinkel. Pórtico del
Altes Museum, Berlín



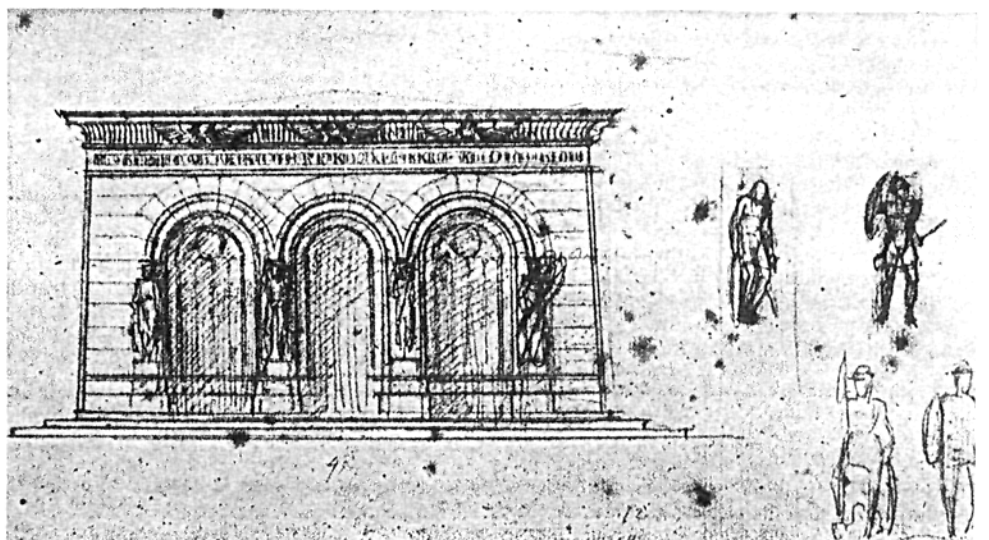
K.F. Schinkel. Iglesia gótica
de planta redonda



K.F.Schinkel, Nueva Guardia



Nueva Guardia, boceto



POSENER II

utilizarse una expresión de esa índole. Pero el proceso de elaboración del proyecto se va inclinando lentamente hacia el dórico del edificio que conocemos, aunque podía hablarse de que, a pesar de ello se encuentra próximo a una arquitectura sin estilo: no existen columnas, sino pilares o columnas cuadradas. No es la única vez que Schinkel trabajó así. También para la Werdersche Kirche, por citar solo este ejemplo, desarrolló proyectos de diferentes estilos. Schinkel tenía la costumbre, cuando proyectaba, de ensayar minuciosamente, una tras otra, todas las alternativas estilísticas. Proyectó de forma rigurosa, incluso "pintorescamente" ("malerisch", en alemán N. del T.) como en Babelsberg, una construcción fuertemente influenciada por lo inglés.

Pero, entonces ¿qué es lo que queda reservado a la arquitectura, si únicamente consideramos a los estilos como un ropaje que puede revestir, a nuestro antojo, cualquier volumen constructivo? A propósito de ello, uno recuerda el viejo chiste berlinés del maestro albañil, cuando éste acude al propietario de la obra y le dice: "la obra de albañilería fundamental ya está lista, ahora ¿qué estilo quiere usted que le aplique?" -(la expresión original, en jerga berlinesa, dice en el texto, "Im Rohbau is dat nu fertig, wat forn Stil wolln Se denn nu dranne haben?", N. del T.)

Sería una forma de entender las consecuencias de esa concepción "schinkeliana": todo está a nuestra disposición. Podemos utilizar todo aquello que la Historia pone a nuestra disposición, como si fuera un almacén que se puede saquear y los estilos no fueran otra cosa que elementos de decoración; lo que, naturalmente, es perfectamente falso.

Cada arquitectura poseía uno de esos estilos, no sólo por razones técnicas, también por razones convencionales de simbolismo o significado, hasta por razones climáticas o de culto (si se trataba de edificios religiosos): cada estilo respondía a condiciones específicas. Si uno se olvida de esto o lo niega, o no lo comprende, como se hizo en los primeros años del siglo XIX, ¿qué es lo que entonces queda para la arquitectura y para que el arquitecto pueda construir todavía sus edificios conforme a unos determinados criterios? Le quedaría eso que a mí me gusta llamar lo "específicamente arquitectónico". Algo así como un código del decoro (ein Kodex der Wohlanständigkeit), por

expresarlo de alguna manera, o sea un criterio acerca de lo que debe hacerse y de lo que no debe hacerse. Schinkel no utilizó esa palabra (Wohlanständigkeit). Trabajó de un modo muy personal, pero expresó de una manera muy clara en su obra lo que era lícito y lo que no lo era. De eso estoy yo muy seguro, Friedrich Schinkel.

Del mismo modo entendió Nash su profesión de arquitecto. Compuso de un modo pintoresco, gótico, romántico, también románico, si así debía hacerlo. Exactamente como lo hizo Schinkel, pero observando cierta contención, siguiendo criterios de ese código del decoro que, más tarde, en décadas más tardías del siglo XIX, fue codificado por la Ecole des Beaux Arts (Escuela de Bellas Artes) de París. Entonces empezó a hablarse de leyes eternas. Y el mismo Auguste Perret, el gran constructor y arquitecto, habló de leyes eternas e insistió en que los arquitectos de todas las épocas, en el fondo, habían hecho siempre lo mismo, sólo que cada uno a su manera, y que la arquitectura entonces era buena si sabía interpretar esas leyes eternas.

Pero ¿qué significa esto como cuestión de principio? ¿Qué significa ese Eclecticismo, que disponía de todas las diferentes alternativas de los estilos dominantes, que pasa por esa libertad total de que hacen gala Nash y Schinkel, y llega a esa artificiosidad absoluta, que trata de ligarlo a lo que se denominó leyes eternas? Significa un giro contra el arte del barroco, o contra lo que en Inglaterra continuaba denominándose Renacimiento (Renaissance), contra el arte cortesano, el arte que se consideraba como válido, el arte dominante, el arte del Ancien Regime (Antiguo Régimen), el arte de las clases privilegiadas. Y significa también algo más: un paso en el camino hacia la emancipación burguesa. La obra de Schinkel se sitúa en el lado contrario, más allá de la tradición. Esta había sido ya arrumbada, y él intentó realizar una nueva arquitectura, por así decir, "in vacuo" (en el vacío, sic. en el original, las comillas son nuestras. N. del T.).

Pero si las tradiciones y las convenciones palidecen y ya no producen efectos, se tiene necesidad de las teorías. Y el siglo XVIII es rico en ellas. Yo aquí deseo mencionar únicamente una de esas muchas teorías. Porque tuvo consecuencias decisivas; más decisivas realmente que cualquiera de las demás: es la teoría del Abate Laugier, un hombre que

POSENER II



Laugier, cabaña primitiva

pertenece a la generación de 1730 (nació en 1728). Laugier dice: cuando el hombre salió de las húmedas y sombrías cavernas, pensó en cómo cobijarse por sus propios medios, para lo cual cogió cuatro árboles, los enterró con sus raíces en la tierra y utilizó las ramas para disponerlas a modo de soportes horizontales sobre los que levantó la cubierta. La estructura de cubierta, conformada también con ramas toscas se recubrió con hojas (o quizás con juncos, pero preferentemente con hojas); y así se construyó la primera vivienda. El dibujo, que Laugier encargó a un tal Keller, tuvo aun más repercusión que el propio texto de Laugier. Muestra claramente que esos árboles no se enterraron, sino que el hombre eligió sencillamente cuatro árboles que estaban próximos, formando entre sí un cuadrado, que también (casualmente) tenían un ramaje de la misma altura, sobre el que se dispuso entonces la estructura de cubierta. En consecuencia, deducía Laugier, la construcción, o mejor ese sistema constructivo, lo era todo, y el muro algo únicamente secundario: que podía colocarse en cualquier parte: por detrás de las columnas, por delante de las columnas o entre ellas. Por ello

era un error dar importancia arquitectónica a un elemento como el muro, que se embellece, por ejemplo, con un nicho. Y desde el momento en que en una pared se abre un nicho se la está concediendo una gravedad, importancia y significado que no debe tener, dice Laugier.

Se debe tener presente las consecuencias de esta, brillante, pero sobre todo ingenua, teoría de Laugier. Él reconoció, escribiendo como escribió en plena época clásica, el "estilo gótico", aunque entonces nadie quería saber nada del gótico en Francia. Admitió el gótico porque vio que en él, en su sistema constructivo, se hacía evidente su idea de esqueleto constructivo. Pero no se refirió al gótico, sino a la construcción con columnas, por lo tanto a la idea del templo primitivo. La construcción con columnas, que en el siglo XVIII pasaba por ser la verdadera y genuina arquitectura, debía explicar su teoría. Pero, en todo caso, esa "teoría arborea" no se explicaba tan bien como podía hacerlo la construcción gótica. O, digámoslo de otra manera, esa teoría trataba de subrayar un principio común a ambos sistemas: el principio de la construcción como esqueleto con el muro y el recubrimiento de la cubierta como relleno. Así observó Viollet-le-Duc más tarde, ya avanzado el siglo XIX, el gótico. Y del gótico dedujo cada arquitectura. La esencia de la arquitectura, decía Viollet, era la pura representación de la construcción, de su sistema constructivo; y de la construcción entendida como esqueleto se derivaría la dialéctica, de la que forma parte, como su otro contrario, la representación artística: el muro de carga no tiene desarrollo. De esa opinión era el arquitecto que llevó a la práctica las ideas de Viollet, Auguste Perret. Y así pensaba el discípulo de Perret, Le Corbusier, cuando proyectó las casas Dom-ino en 1914. Pero de la misma opinión era también Mies van der Rohe. Todos ellos partieron del primado de la construcción y del significado arquitectónico de la construcción, estableciendo una diferenciación entre el "esqueleto" y los elementos de cierre del espacio interior.

No es casual que los arquitectos en el siglo XIX, y más aun en los inicios del siglo XX, quisieran apoyarse en el valor arquitectónico de la construcción como esqueleto: apoyándose primero en la estructura de hierro y acero, después en la de hormigón armado, pusieron las bases de la nueva construcción. Ya hemos dicho que el sistema con muros de carga no conoce

POSENER II

ninguna evolución. Entonces, a finales del siglo XIX, el pensamiento de Laugier se hace actual. Su teoría se muestra como uno de los pilares fundamentales de la moderna arquitectura de nuestro siglo.

Por supuesto que Laugier fue fuertemente criticado en su época. La crítica más conocida es la del joven Goethe en Estrasburgo en 1772. El ensayo "Von deutscher Bankunst, Erwin Steinbach gewidmet" ("de la arquitectura alemana, dedicado a Erwin Steinbach"). Goethe le objetaba a Laugier, que la catedral de Estrasburgo no era en absoluto una estructura de esqueleto, -aunque sin embargo no dice ni una sola palabra de su interior, sólo habla de la fachada.

La fachada oeste es de hecho una enorme pared decorada góticamente. Pero Goethe pasó por alto en ese momento que esa pared contiene ventanales para las naves laterales y el gran rosetón para la nave central. Y lo hizo probablemente con intención. No supo que el gótico no fue de ninguna manera una arquitectura alemana, sino francesa. Tomó la fachada de Estrasburgo como pretexto para refutar a Laugier.

"A pocos les fue dado engendrar en el alma una idea como la de Babel, total, grandiosa y necesariamente bella hasta en sus aspectos más pequeños como los árboles de Dios"

Es una expresión muy significativa también, la que aquí está presente: *retournons á la nature* (volvamos a la naturaleza).(7) Y a propósito de la disputa con Laugier:

"¿Qué quiere decir eso para ti, nuevo experto francés en filosofía?, ¿que el primer hombre sensible, por necesidad, hincó cuatro troncos, los unió por encima con cuatro varas y los cubrió por arriba con ramas y musgo? A partir de ahí deduces lo que nos es conveniente hoy para nuestras necesidades, justamente como si quisieras gobernar tu nueva Babilonia con un sentido de padre de familia ingenuo y patriarcal. Y es falso, por ello, que tu cabaña sea la primera creación del mundo. Puedes reconocer a diario en las cabañas de los campos y de las praderas, en los montes, una invención muy primaria: dos ramas que se cruzan por delante y otras dos por atrás, y otra por encima que las une, para formar la cima. Una invención de la que no podrías

deducir un principio para tus pocilgas".

Y en ello tiene razón por completo Goethe. Tiene incluso más razón de lo que él piensa. Pues el caballete que conforma una cubierta constituye ya una evolución. A continuación, apoyando naturalmente unos troncos contra otros, apareció la construcción de planta circular. Goethe observó la historia de la arquitectura de manera más adecuada que Laugier.

"Ninguna de tus claves es capaz de elevarse sobre la región de la verdad. Están suspendidas en la atmósfera de tu sistema. Quieres enseñarnos lo que hemos de necesitar, porque lo que necesitamos no se puede justificar según tus principios".

Una sentencia espléndida, que se puede aplicar, por ejemplo, a la arquitectura del funcionalismo.

"La columna está muy dentro de tu corazón, y en otra región del mundo serías profeta. Dices: la columna es la primera y esencial de todas las partes existentes de un edificio, y la más bella. ¡Qué sublime elegancia de la forma, qué grandeza tan pura y rica, si se colocan en una hilera! Guardáos de utilizarla de manera inconveniente; su naturaleza debe estar presente libremente. ¡Fuera los miserables que han forjado su esbelta talla en el muro!"

Con ello Goethe corrobora la teoría de Laugier sin saberlo. Es muy raro que Goethe vuelva a ese tema, sólo como una observación, catorce años después en su "Italienischen Reise" ("Viaje a Italia"). Ve edificios de Palladio y se asombra. Pero toma partido siempre por la teoría -lo que también es adecuado-, de que introducir una columna en el muro es un error.

Sin embargo dice que Palladio había sabido ofrecer a la vista esos errores, de tal forma, que convence aunque se sepa que Palladio sólo persuade (8).

Sigamos de nuevo el argumento de Goethe contra Laugier:

"La columna, dice él, no es de ninguna de las maneras un elemento de nuestras viviendas. Antes bien, contradice todo lo esencial de nuestros edificios. Nuestras casas no nacen de cuatro columnas colocadas en cuatro esquinas. Surgen de cuatro muros, situados en cada uno

POSENER II

de los cuatro lados, que sustituyen y hacen inútiles todas las columnas. Y donde las aplicáis resultan un exceso pesado. Esto vale lo mismo para nuestros palacios e iglesias. Excepto en pocos casos, en los que no necesito fijarme. Nuestros edificios se muestran como superficies que, cuanto más se extienden, más atrevidamente ascienden hacia el cielo. ¡Con cuánta insoportable monotonía estamos obligados a oprimir al alma! ¡Bien! Si el genio no acude en nuestra ayuda, que nos inspire Erwinen von Steinbach: Multiplica los muros enormes que debe levantar hasta el cielo, que asciendan hacia él como árboles de Dios, que se ensanchan sin cesar y crecen cada vez más en altura. Árboles que con mil troncos y millones de ramas y hojas proclaman, como la arena en torno a las regiones del mar, la gloria del Señor, su maestro".

Esta crítica la encuentro altamente interesante, de lo contrario no les hubiera aburrido con largas citas de Goethe. A su manera, sus ideas son tan modernas como la teoría de Laugier. Remiten de manera inmediata a lo esencial de esa arquitectura que se ha denominado la arquitectura de la Revolución Francesa.

Los grandes volúmenes, que son el motivo básico de los "arquitectos revolucionarios", encuentran su representación más genuina, su más pura formalización, en el Cenotafio de Newton, lo que no es en absoluto casual. Puede parecer una veleidad que Goethe erigiese en 1777, en un parque de Weimar, una esfera como monumento. (el autor del texto se refiere al "Altar de la Buena Fortuna", un Volumen puro, una esfera, sobre un bloque cúbico, un volumen también esencial: monumento, diseñado por Goethe para el jardín de su casa. N. del T.). Es de una época no muy lejana a aquélla en que fue escrito su ensayo sobre arquitectura, (median solo cinco años).

El gran recinto concebido como esfera, el monumento a Newton, no era naturalmente construible. Si observamos cómo se representa su interior, nos daremos cuenta de las intenciones de Boullée. Se puede ver que, en la parte superior de una bóveda esférica que se va haciendo hacia arriba cada vez más delgada, se taladra transversalmente su envoltura a la manera de canaladuras que atraviesan esa "cáscara" para producir la impresión de un cielo estrellado: esos orificios representan, en efecto, las estrellas.

La gente entra en el edificio a través de una entrada muy pequeña y se encuentra entonces abajo, al fondo de esa gran bóveda esférica, sobre una plataforma que le da la oportunidad de contemplar asombrado y de admirar el firmamento.

Si volvemos al exterior, podemos ver que las columnas que Boullée emplea profusamente en otros proyectos, y que nos remiten al punto de vista de Laugier y su consideración de la columna, a su "dignidad constructiva" se trastoca aquí de una manera radical por la utilización de una gran cantidad de árboles: las columnatas se sustituyen por bandas de álamos.

Tenemos aquí, pues, al mismo tiempo, esa idea de "vuelta a la naturaleza" ("retournons à la nature!") y una total desvalorización de los elementos constructivos considerados como elementos de articulación de la arquitectura. Por lo tanto, una contraposición de la teoría de Laugier, una plasmación de los conceptos de Goethe. Podemos observar una serie de construcciones de Boullée, en las que puede reconocerse esa "desvalorización" de la columna. Por ejemplo, en el proyecto de Iglesia Metropolitana (Eglise Metropolitaine) que es de 1784, la banda de álamos que aparece en el Cenotafio de Newton (proyecto no muy anterior), toma la forma de una columnata. Pero si observamos esta columnata, y nos vienen a la mente el proyecto de Bramante para San Pedro o el de Christopher Wren para S. Pablo de Londres, nos daremos cuenta de que esas columnas no se pueden interpretar ya como columnas, sino como una superficie acanalada, a lo largo de la cual, si uno deslizase los dedos, podría escuchar algo así como un agradable sonido, un brrrr...

El hecho de la introducción de la columnata en estos volúmenes puros resulta aún más grotesco por cuanto significa una interrupción de la continuidad de sus superficies. Un corte, que comienza no importa dónde, que termina en cualquier parte y no tiene nada que ver con el sentido y la dignidad de la columna.

Uno de los dibujos más significativos de Boullée representa una Pirámide con dos obeliscos. La pirámide es tan alta que se pierde entre las nubes: una pirámide que además está por encima de toda escala humana y en la que no existe el mínimo elemento de articulación

POSENER II

arquitectónica, pues "perturbaría" su configuración como volumen puro. Boullée dijo: "anch'io sono pittore", es decir, "también yo soy pintor". En todo caso, él se figuró que tales edificios podían construirse y los concibió para ello, del mismo modo que Erich Mendelsohn dijo en una ocasión que los ingenieros podrían construir todo lo que él imaginaba. Todos los edificios de Boullée se refieren al Estado, ya se trate de su Necrópolis, del monumento a la ciencia, la gran Biblioteca, o de gigantescos estadios; en pocas palabras, edificios de un imperio burgués, de un Estado que ganó la libertad y que estuvo en condiciones de representar esa idea de libertad por medio de un concepto de lo grandioso, de una exaltación del poder (de ahí esas dimensiones gigantescas).

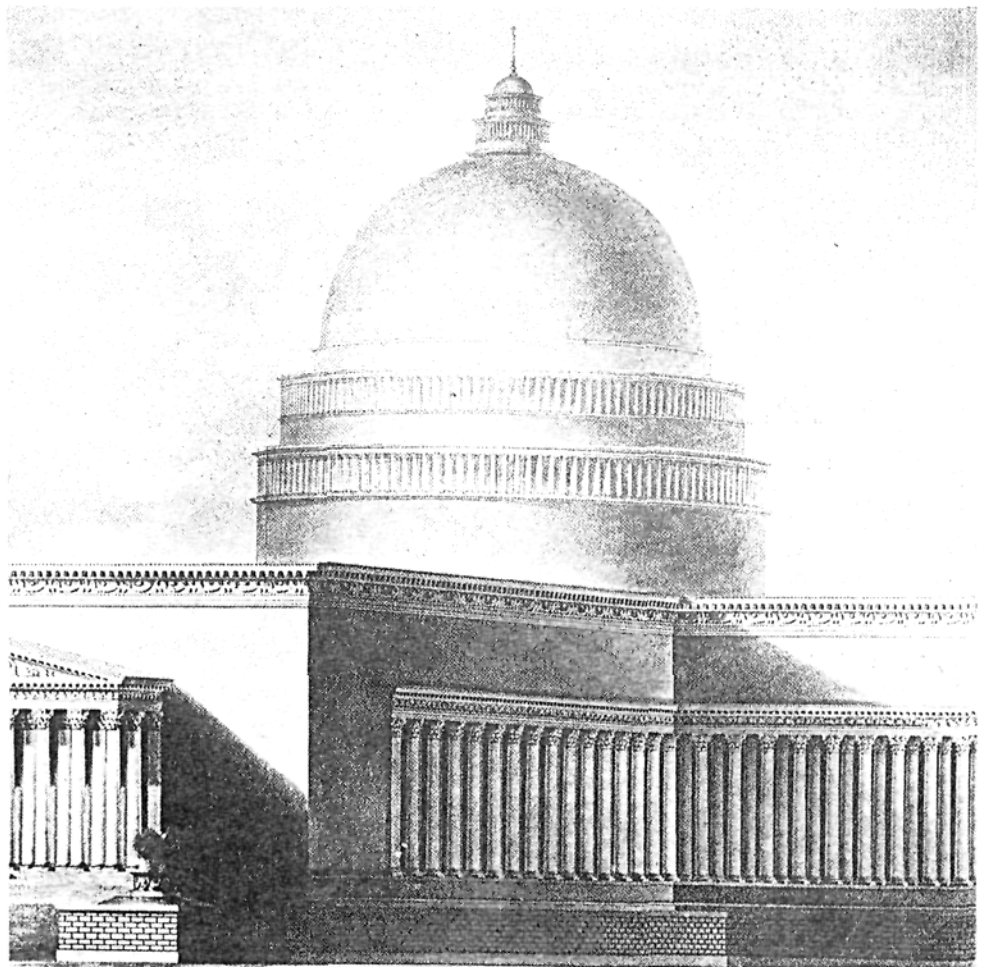
Por supuesto, que yo sepa, Boullée no estuvo en Egipto. Pero él repite la utilización de la pirámide egipcia en varios de sus proyectos, puesto que sus dimensiones son las únicas que responden a esa idea de arquitectura "de Estado" que considera necesaria. Su versión de una "pura

pirámide" es de una originalidad de lo más extraordinaria y, naturalmente, de una pureza volumétrica genuina. Ya no existe, realmente, una arquitectura conformada a partir de elementos que articulan, sino su opuesta: la que se basa en la proposición y el contorno del volumen.

Podemos, sin necesidad de mostrarlo, dirigir nuestra mirada de nuevo al Cenotafio, sin darle más vueltas a lo que anteriormente hemos discutido. ¿Qué significado tiene el Cenotafio? El Cenotafio encarna la idea de que el burgués, desde el momento en que gana su libertad, se sitúa frente al Universo. En el siglo XVIII, Newton fue ensalzado como la cima más alta del poder creador del hombre.

El poeta Alexander Pope escribió los siguientes versos:

Nature and Nature's Laws were hid in night



Boullée. Iglesia Metropolitana

POSENER II

God said: let Newton be! and all was light
(La Naturaleza, las leyes de la Naturaleza
estaban ocultas entre tinieblas

Dijo Dios: ¡hagamos a Newton! y la luz
fue hecha.

Al decir esto: "God said: let Newton be", se presenta exactamente a Newton como un liberador que emancipa la Ciencia de la religión: significa el fin de la Religión. Es una posición extrema, que incorpora Boullée en su Cenotafio. Es un concepto moderno, del que habla en Königsberg, por la misma época, el filósofo Emanuel Kant: "la ley moral reside en mí, y por encima de mí se sitúa el cielo estrellado ("moralische Gesetz in mir und dem gestirnten Himmel über mir"). La ley moral está dentro del hombre, que ya no necesita ninguna "mediación", que puede prescindir del aparato de la Religión. Y quisiera recordarles, a este respecto, mediante una cita muy corta, los últimos versos de "La Divina Comedia".

Dante transitó a través de las regiones del más allá, del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso. Durante su viaje tuvo conciencia de alcanzar una madurez de tal grado, que los poderes supremos decidieron, a su favor, que podía serle concedida la experiencia de la visión del propio Dios. Y lo que él ve, entonces, es una sencilla luz ("un semplice luce"). Pero cuando sus ojos se habían acostumbrado un poco al grandioso resplandor de esa luz, reconoce en él tres matices sombríos, como tres colores. Es, por supuesto, un símbolo de la Trinidad. Y, finalmente, puede distinguir con más precisión y observa, para su propio asombro "della nostra effigie"; algo de nuestra viva imagen, es decir, algo humano. Esta paradoja le supera e intenta relacionar el círculo de luz pura y la forma humana. Del mismo modo a cómo el matemático pretende resolver la cuadratura del círculo, trata de encontrar la relación entre esa imagen y el círculo luminoso; "e come vi s'indova" (y cómo morar en él). "S'indovare", de "dove", es una palabra inventada por Dante, es decir, "en donde habitar". Dante quiere encontrar, descubrir, el lugar de la imagen humana en medio de la luz abstracta. Pero las fuerzas del hombre no bastan y él describe de hecho, en ese momento, una solución personal. Es la última expresión de la Divina Comedia. Me refiero aquí a la concepción cristiana. Dante se aferra a ella, a que la relación Dios-Hombre no es comprensible por la razón. Sin ese "incarnatus est" es imposible toda religión, toda relación de mediación entre el

hombre y los poderes supremos.

Boullée y Kant renuncian a esa mediación. Ellos dicen que no la consideran necesaria. Como Laplace, poco más tarde, cuando se pregunta por su creencia en Dios, y dice: "No considero esa hipótesis como necesaria". No se le considera necesario, uno era la misma creación, (no a la "creación" aún no se la denominaba así, uno se había confrontado directamente con el universo en el Cenotafio). La revolución intentó concebir ese reconocimiento de una manera religiosa en dos ocasiones.

La primera vez con el "culto de la razón" ("Culte de la Raison") que fue celebrado en Notre Dame en la primavera de 1794. El arzobispo de París, Gobel, se prestó a decir la misa, a la que asistió la propia "Diosa de la Razón" ("la Déesse de la Raison"), una mujer bellísima, la esposa del impresor Momoro. Robespierre se opuso a ello. El reclama no sólo el imperativo categórico, sino que intentó curiosamente, en su tormento, sacar fuera de sí de nuevo el imperativo categórico. El hizo decretar al gobierno de la Convención: "Le peuple français reconnaît l'existence d'un Etre Suprême". ("El pueblo francés reconoce la existencia de un Ser Supremo"). Pero ese Ser Supremo, sin la paradoja cristiana, es una abstracción. Robespierre exclamó, en medio de la discusión que forzó a la realización de ese decreto: "seul avec mon âme..." ("sólo con mi alma"). Cómo habría aprobado luchas, que superaban la fuerza humana, si no hubiera elevado mi alma a Dios".

Fue un deísta. Pero el Dios, al que intenta elevar su alma Robespierre, el Ser Supremo ("Etre Suprême"), era una abstracción; y desde ese lugar no le llegó respuesta alguna a Robespierre.

NOTAS DEL AUTOR

1) Emil Kaufmann. Architecture in the Age of Reason. Cambridge MA. 1955

2) Joseph Haydn en una conversación con Leopoldo Mozart en Viena, febrero 1785. Cfr. Alfred Einstein. Mozart. Londres, 1946; pg. 14

3) Escrito en 1764. El libro se agotó en tres meses.

4) Kenneth Clark. The Gothic Revival, Harmondsworth, 1964; pag. 75. (El libro apareció por vez primera en el año

POSENER II

1928).

5) Batty Langley. Gothic architecture Improved by Rules and Proportions, 1742. Obsérvese la fecha tan temprana.

6) Adolf Max Vogt. Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee. Basilea, 1969

7) Johann Wolfgang Goethe. Von deutscher Bankunst, (Hamburgo, 1772). Munich, 1981. Tomo 12, pág. 7-15

8) Johann Wolfgang Goethe. Italienische Reise (1786). Vicenza, 19 de septiembre. El apunte reza:

"La mayor dificultad con la que tuvo que enfrentarse ese hombre (Palladio), como todos los nuevos arquitectos, fue el adecuado uso de los órdenes de la columna en la arquitectura burguesa; ligar las columnas y los muros, resulta siempre una contradicción. Pero ¿cómo trabajó, cómo se impone por la actualidad de su obra y hace olvidar que él sólo persuade! Existe realmente algo divino en sus proyectos, perfecto, como la fuerza del gran poeta que extrae de la verdad y de la mentira una tercera forma, cuya existencia artificial nos maravilla".

Hamburgo 1772. (ed. Munich, 1981; tomo 11, pag. 52-53)

NOTA FINAL

La traducción al español de estos dos textos de Julius Posener no recoge el contenido íntegro de los mismos