

RITOS DE PASO

"Ritos de paso": una revisión del modelo funcional*Manuel de Prada*

A pesar del tiempo transcurrido desde que se publicaron los primeros estudios sobre los orígenes del diseño moderno, hoy se sigue aceptando quizás por comodidad, que la arquitectura y diseño modernos surgieron como consecuencia de algo parecido a una "*voluntad de función*"; la "*voluntad*" que, para algunos historiadores, diferenciaba a los "modernos" de los "antiguos". (Muthesius y Pevsner, por ejemplo, dieron por supuesto que los objetos producidos por los defensores de la funcionalidad debían ser necesariamente funcionales).

Hoy sabemos que estas historias estaban condicionadas por una particular interpretación de los hechos, en clave ideológica, que adjudicaba a ciertos diseños del XIX una funcionalidad más deseada que real. Sabemos que aquella funcionalidad, como otras funcionalidades (y pienso en la funcionalidad "imaginaria" que inventaron algunos arquitectos constructivistas) fue utilizada como arma ideológica para desprestigiar los modelos clasicistas que, en el caso de Inglaterra, llevaban tres siglos haciendo sombra a la arquitectura local¹. (Pevsner, por su parte, se conformaba ilustrando el aspecto exterior de los edificios).

Por otro lado, hemos sido avisados que las "*historias verticales*", por tratarse de reconstrucciones a posteriori, suelen ser "*parciales y ciegas*"; historias que "*no ven más allá de sus narices y convierten en estériles las situaciones humanas que son siempre innovadoras y conservadoras al mismo tiempo*"². Y sin embargo, aquellas historias, enormemente útiles en su momento, se siguen sin cuestionar.

Continúan sin aparecen historias alternativas que consideren el orden estructural y la sincronidad "*horizontal*" como fundamentos del conocimiento de formas y series. Quizás el trabajo por hacer sea excesivo y la ausencia de "ideas" -en el sentido platónico del término- o, incluso de ideologías, haga imposible la generación de otras "historias".

Este estudio, en particular, sólo pretende reconsiderar un modelo de uso, aclarando la razón por la que algunas residencias inglesas, antiguas y modernas, interrumpieron su eje de acceso contra toda lógica funcional; un hecho sin importancia aparente, pero significativo cuando se relaciona con las colisiones entre modelos y órdenes diferentes que caracterizaron la arquitectura inglesa residencial.

Las colisiones aparecieron cuando los constructores ingleses intentaron conciliar los usos y costumbres locales con la monumentalidad y actualidad de los modelos que procedían del continente, es decir, cuando intentaron hacer compatible la irregularidad de los modelos tradicionales (de la mansión medieval y los pintorescos "castles" y "cottages" que tanto juego dieron a John Nash) con el orden y regularidad de los modelos italianos.

La obstrucción del acceso principal obligaba a realizar un complejo recorrido en "Z" para llegar al salón y los recorridos en "Z" recordaban que el acceso al "hall" medieval siempre se había realizado por uno de sus laterales, desde el "*screen passage*", obligando al visitante a realizar un giro de 90° para tomar el eje interior.

RITOS DE PASO

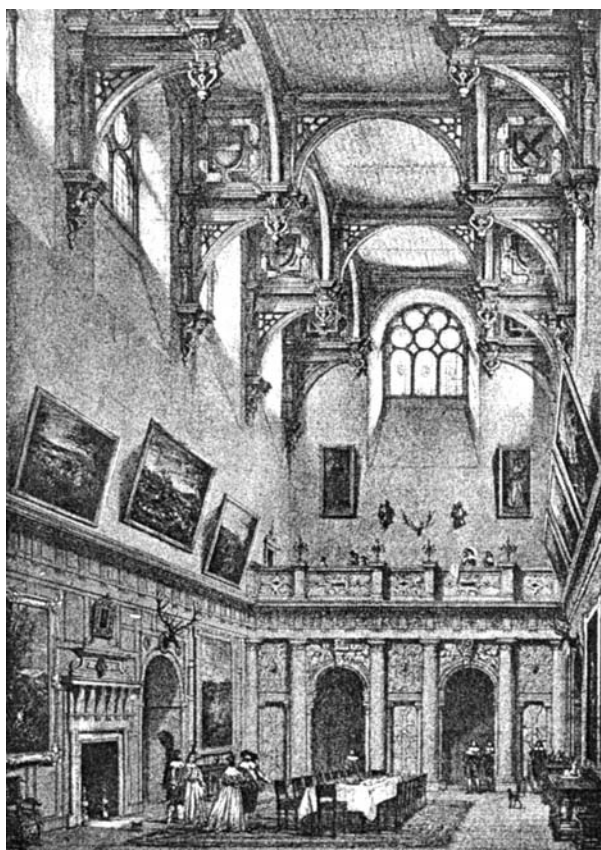


LÁMINA 1.
WOLLATON HALL, 1580-1588. Vista del hall y vista desde el exterior en las láminas de "The Mansions of England in the Olden Time". Joseph Nash.

RITOS DE PASO

Conviene aquí recordar que en la mansión medieval del XIV coexistían dos ejes significativos, uno interior definido por el eje del hall y otro exterior, perpendicular a él y situado a un lado del hall. El eje interior conectaba la zona del servicio con la zona destinada a la familia, situada al otro lado del hall. El hall, por su parte, era el centro de la residencia; era un enorme espacio vacío que, además de separar ambas zonas y recordar las naves de las iglesias parroquiales, representaba la importancia del "señor" ante la sociedad. Allí se celebraban todos los rituales que daban sentido a la vida en el campo, como las comidas multitudinarias y las solemnes procesiones de sirvientes que, dirigiéndose desde las cocinas hacia el "dais", cruzaban el hall en toda su longitud.

El eje exterior, por su parte, facilitaba a los visitantes un acercamiento a la residencia desde un lateral, permitiéndoles apreciar toda su importancia y extensión. La coexistencia de ambos ejes perpendiculares hacía que la residencia pudiera vivirse como forma significativa sin necesidad alguna de regularidad³.

La primera residencia regular que interrumpió la entrada principal, obligando al visitante a realizar varios giros de 90° para acceder al salón, fue Wollaton Hall, "un edificio espléndido y original" que, según Mark Girouard, podría compararse con "aquellas formas ingeniosas ("devices") que en la época isabelina provocaban tanto entusiasmo en la literatura y en las artes"⁴.

El caso de Wollaton Hall

Wollaton Hall (1580-1588, hoy habilitada como Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de Nottingham) puede considerarse como uno de las experiencias más singulares e innovadoras de la arquitectura inglesa. Y aunque Summerson afirmó que "*Sir Francis Willoughby construyó Wollaton pura y simplemente como una extravagancia*"⁵, lo cierto es que aquel rico y excéntrico empresario, dedicado a la extracción de carbón, logró construir una especie de "follie" monumental capaz de representar tanto su importancia en la sociedad como su capacidad para dirigir grandes empresas.

Como se ha indicado, las singularidades de las residencias isabelinas proceden de la colisión entre los órdenes formales que representaban las dos tradiciones constructivas europeas: la medieval y la clasicista. En el primer caso se trataba de mantener los usos y rituales procedentes de la tradición, en el segundo de mostrar actualidad y monumentalidad.

Cada residencia resolvió el problema a su manera. En muchos aspectos Wollaton puede considerarse el con-

trapunto de Longleat (la residencia isabelina con la que tuvo que competir para llamar la atención de la Corte) ya que Wollaton fue concebida como una estructura compacta y centralizada, construida de una sola vez y a partir de un diseño unitario, mientras Longleat fue el resultado de numerosas intervenciones, fue creciendo en torno a varios patios irregulares y aceptó la irregularidad ocultándola detrás de una envolvente homogénea⁶.

En cualquier caso, Wollaton fue la primera residencia inglesa con un "gran hall" medieval en su centro.

El éxito de esta experiencia no se puede atribuir, en rigor, a ningún arquitecto: los dibujos de Wollaton realizados por John Thorpe y los dibujos, más precisos, realizados por Robert Smythson no implican que la residencia fuese diseñada por Thorpe, como se suponía hasta hace poco tiempo, o por Smythson, como hoy se supone, y aunque la inscripción grabada sobre su tumba (en la propia residencia) le califica como "*Architector and Surveyor*" de Wollaton, es muy probable que la idea de organizar la residencia alrededor del gran hall fuese de su propietario, Sir Francis Willoughby. Smythson debió ser el responsable de desarrollar la idea, de ejecutar y supervisar la obra, pero siempre a las órdenes del "señor". Se sabe, por ejemplo, que el catálogo de la biblioteca de Willoughby incluía la mayor parte de los tratados arquitectónicos de la época, desde los de Palladio y Vignola a una edición del Vitruvio de Barbaro, desde los libros de Serlio hasta los de Philibert de l'Orme y Du Cerceau, y es lógico suponer que las ilustraciones de estos tratados fueran utilizadas como modelos.

M. Girouard y A. T. Friedman han señalado que una planta anónima, encontrada entre los documentos de Willoughby, reproduce casi exactamente una planta de Du Cerceau. Ambos, además, han comparado la planta de Wollaton con la villa en Poggio Reale ilustrada por Serlio en su libro VI.

Las propuestas de Du Cerceau y Serlio también se organizaban en torno a una sala central y disponían de torres de apartamentos en las esquinas, pero la de Du Cerceau se aproximaba más a Wollaton por dos razones fundamentales: la sala central era completamente interior y el acceso a ella se realizaba por un lateral, evitando un acceso inmediato que se habría podido situar en el eje principal.

Esta circunstancia es la clave para entender el problema ya que, como el hall se encontraba en el centro de la residencia y el "*screen passage*" quedaba desplazado a un lado del eje de acceso, era necesario crear un pasaje en "Z" para conectar la entrada principal con el hall.

RITOS DE PASO

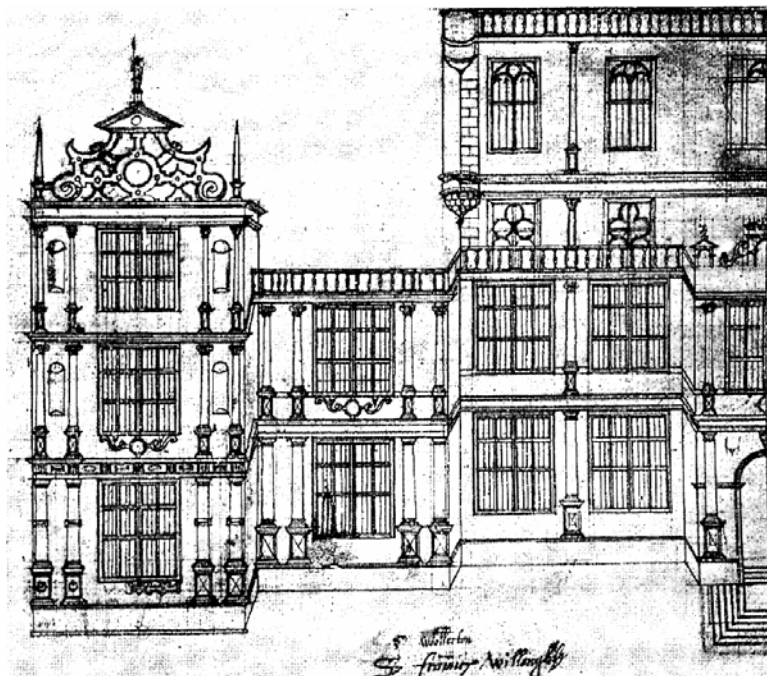
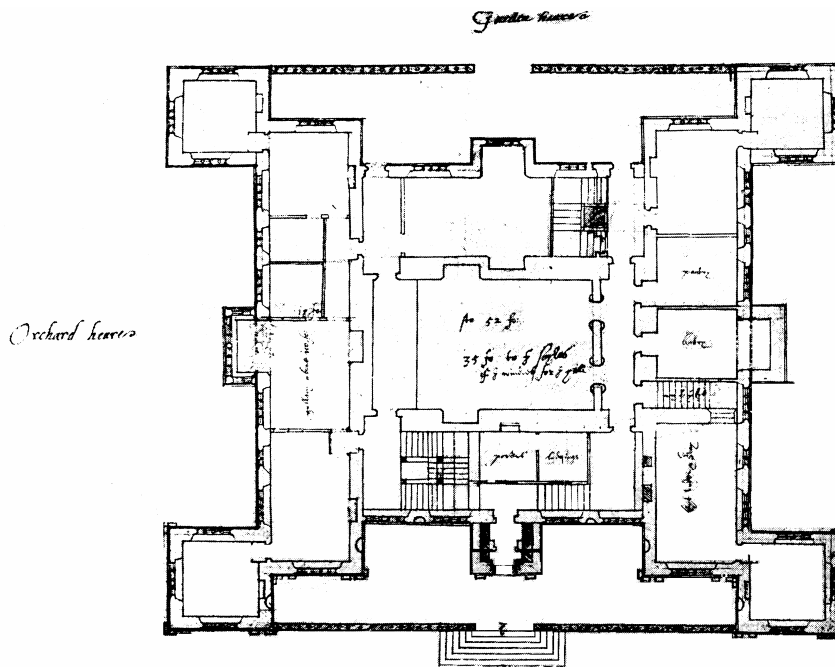


LÁMINA 2.
WOLLATON HALL, 1580-1588. Planta y alzado en perspectiva dibujados por John Thorpe, reproducidos en "English homes, Period III, Vol. I". H.A. Tipping.

RITOS DE PASO

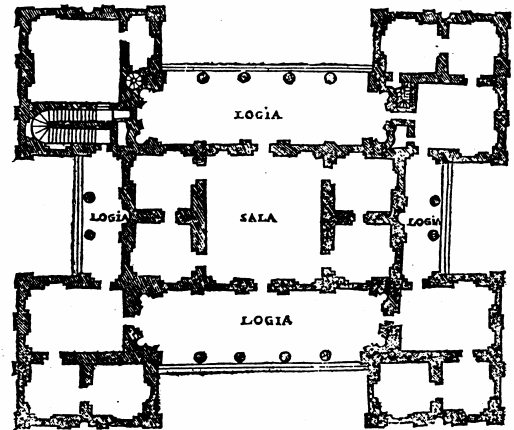
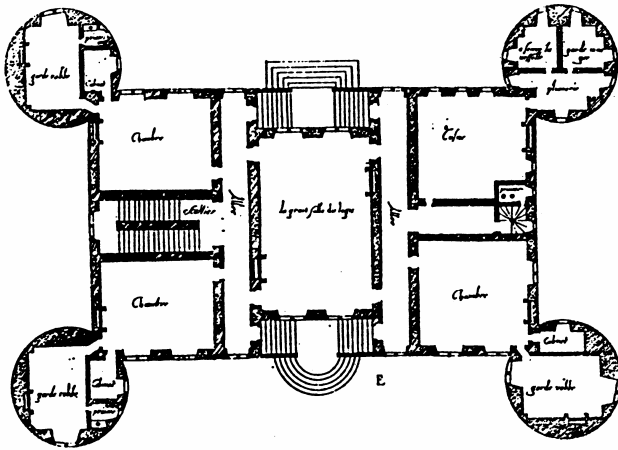
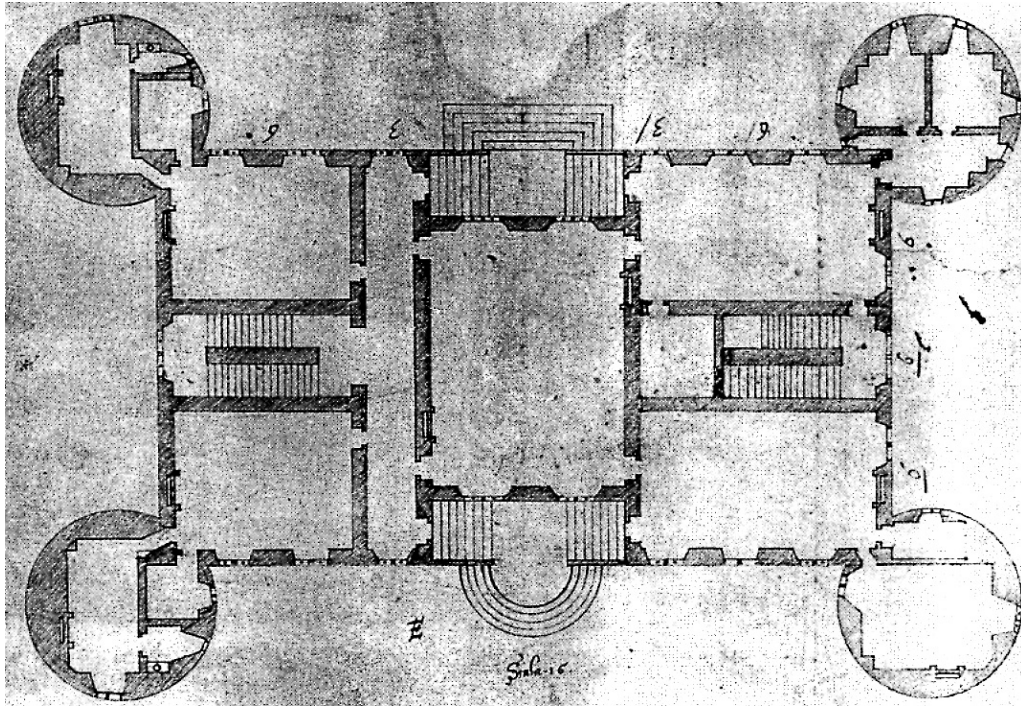


LÁMINA 3.
 PLANTA ANÓNIMA. Obtenida de los documentos de Willoughby. Esta planta ha sido comparada por M. Girouard con otra, casi idéntica, dibujada por J. A. Du Cerceau en "Petites Habitations" veinte años antes, y por A. T. Friedman con la planta de una villa en Poggio Reale dibujada por Serlio.

RITOS DE PASO

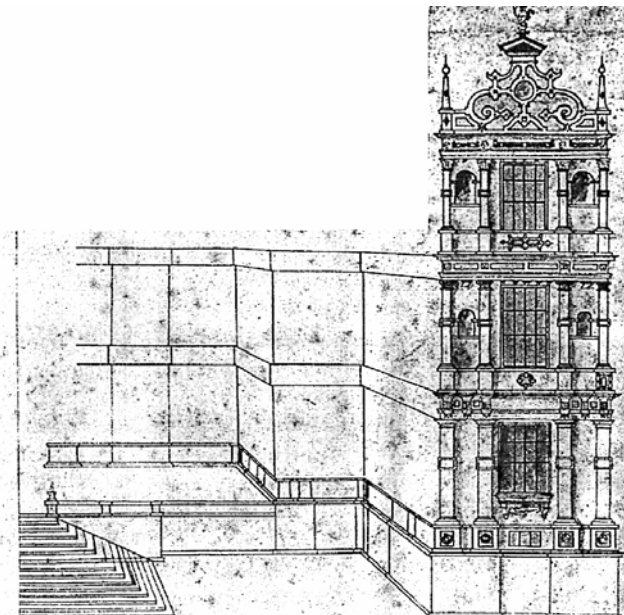
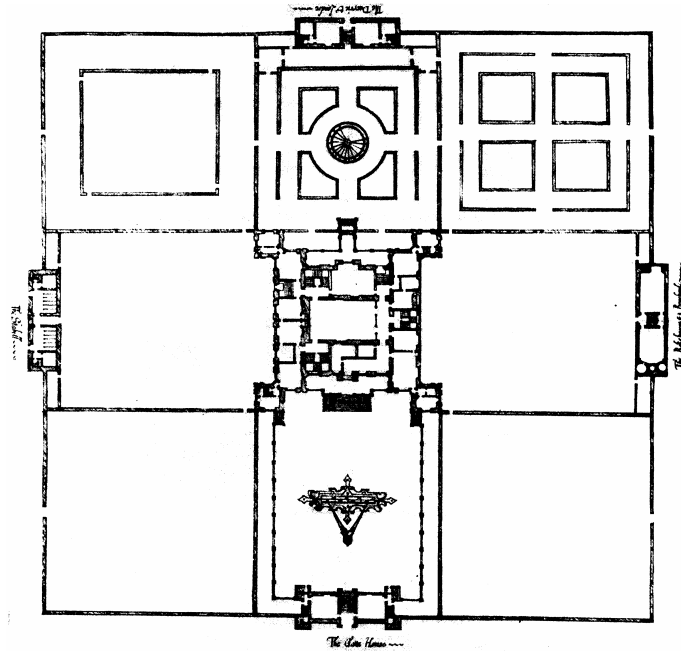


LÁMINA 4.
WOLLATON HALL, 1580-1588. Planta general y detalle en perspectiva dibujados por Robert Smythson. Planta reproducida de "Renaissance Garden in England". Roy Strong. Detalle de "House and Household in Elizabethan England". Alice T. Friedman.

RITOS DE PASO

Con este pasaje se trataba de mantener la manera de acceder al hall tal y como se había realizado en los últimos tres siglos.

La planta de Serlio podía mostrar que era mucho más sencillo conectar directamente el acceso con la gran sala (como hiciera el arquitecto J. Wyattville, a principios del XIX, en su desafortunada intervención) pero esta solución, en Inglaterra, alteraba profundamente los usos y significados que se asociaban a las formas tradicionales.

Wollaton demostró que era posible conciliar la monumentalidad y regularidad de los modelos continentales con las formas y usos de la tradición local.

La irregularidad se ocultaba detrás de una representación general. La planta del conjunto, que incluía zonas ajardinadas y varios pabellones alrededor, mostraba un orden muy cercano a los esquemas de Filarete para el "Palacio Jardín" de Plusiapolis (TAV. 92 y 93 de "Trattato di Architettura"). En estos esquemas, la edificación se configuraba como el centro de una composición más amplia que, al fundamentarse en la división de un cuadrado en nueve cuadrantes iguales, representaba un orden cósmico general que transcendía los usos y significados locales. Es significativo que los cuadrantes ajardinados que rodeaban la edificación en el dibujo de Smythson se organizaron geoméricamente, al modo francés o italiano. Por otro lado, las dependencias de servicio de Wollaton, el pabellón de entrada, los establos, la lavandería etc., no pudieron incorporarse a la cerrada composición de la planta, por lo que se situaron en cuatro pabellones independientes. Cada uno de ellos era una composición autónoma y regular que compartía su eje de simetría con el eje de la residencia.

Sin embargo, las irregularidades también afectaron al exterior. La fachada sur, por ejemplo, tenía siete huecos en lugar de los seis de la norte.

Wollaton presentaba, además, otras características singulares. El hall debía tener una altura muy superior a las dos alturas de un hall tradicional, puesto que, al encontrarse en el centro de la edificación, sólo podía recibir luz por encima de la cubierta plana mediante una especie de claristorio.

El problema era que la gran altura del hall no era suficiente para que éste pudiera manifestar su presencia al exterior, por lo que se decidió situar sobre él una gran pieza vacía que pudiera representarle.

La nueva habitación, calificada por Girouard como "una de las más grandes follies de la arquitectura inglesa", no se construyó para ser habitada. Era una

enorme pieza de estilo gótico, sin chimenea y sin muebles, a la que sólo se podía acceder mediante una pequeña escalera de caracol. El único uso de esta habitación fue el de "prospect room", es decir, "mirador" desde el cual el propietario pudiera divisar sus propiedades sin salir de la residencia. "Allí, en las nubes, en su gran prospect room desolada, Francis Willoughby podía dedicarse a pensar que era un superhombre o, incluso, el mismo Dios"⁷, dice Mark Girouard.

De la planta general dibujada por Smythson puede deducirse que todo el conjunto de Wollaton fue pensado para producir sobre el visitante un intenso efecto escenográfico. La "prospect room" era fundamental en el conjunto puesto que era la parte de la residencia que primero debía aparecer ante un visitante que ascendiese por el túnel de escaleras del pabellón de entrada. El resto de la residencia aparecía lentamente, conforme el visitante iba ascendiendo.

Una vez situado en la plataforma de acceso, el visitante se encontraba flanqueado por los dos pórticos laterales que enmarcaban el edificio. Las torres laterales y el escalonamiento de la fachada completaban un efecto de profundidad y recesión hacia la puerta de acceso. La pieza central, en palabras de R. Venturi sigue hoy dando la impresión de ser "una cosa a gran escala detrás de una cosa a menor escala"⁸. (Una prueba del valor concedido a este tipo de efectos es que los dibujos de Smythson y los de Thorpe presentan las torres en perspectiva; estas fueron, probablemente, las primeras perspectivas dibujadas en Inglaterra).

Por otro lado, al presentar el conjunto como una escenografía también se ayudaba a superar las grandes diferencias que presentaban las partes constituyentes del edificio; la diferencia entre la horizontalidad de la base y la verticalidad de la pieza central, entre sus diferentes escalas y entre sus diferentes tratamientos decorativos, clasicista el del cuerpo inferior y "gótico" el del superior.

La planta de Wollaton también puede compararse con una planta anónima, encontrada en la biblioteca de Longleat. El parentesco entre Wollaton y este proyecto es evidente ya que ambos partieron de un cuadrado rematado por otros menores en las esquinas y ambos situaron en su interior la pieza más representativa del conjunto. Los dos proyectos, además, mostraban al exterior unos ejes que se interrumpían en el interior.

El proyecto anónimo, sin embargo, se ordenó a partir de varios cuadrados concéntricos, impidiendo que la pieza central fuera rectangular. Esta pieza sólo podía corresponder a un hall o a un patio interior, pero ninguno

RITOS DE PASO

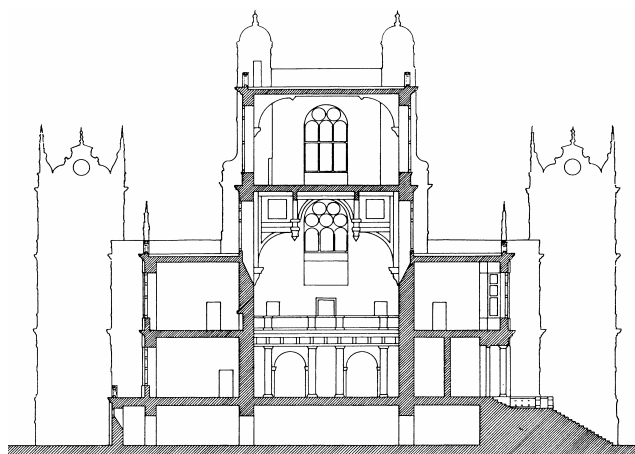
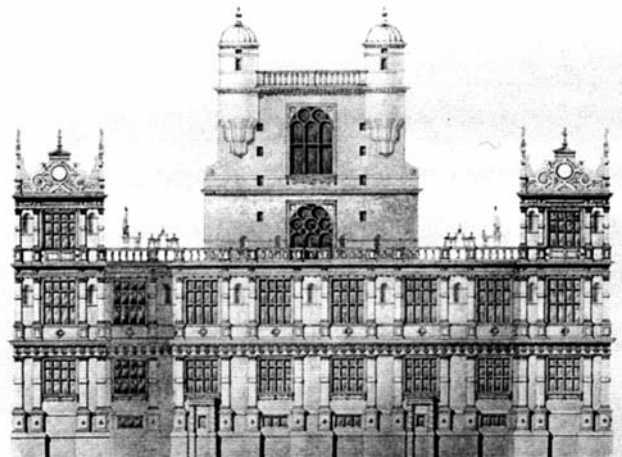
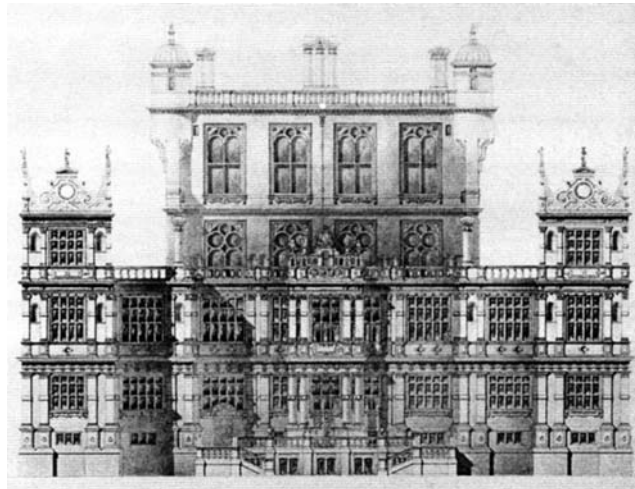


LÁMINA 5.

WOLLATON HALL, 1580-1588. Alzados dibujados por J. Wyattville y reproducidos por Alice T. Friedman en "House and Household in the Elizabethan England"

-Wollaton Hall and the Willoughby Family-. Sección esquemática transversal al hall. M. Prada.

RITOS DE PASO

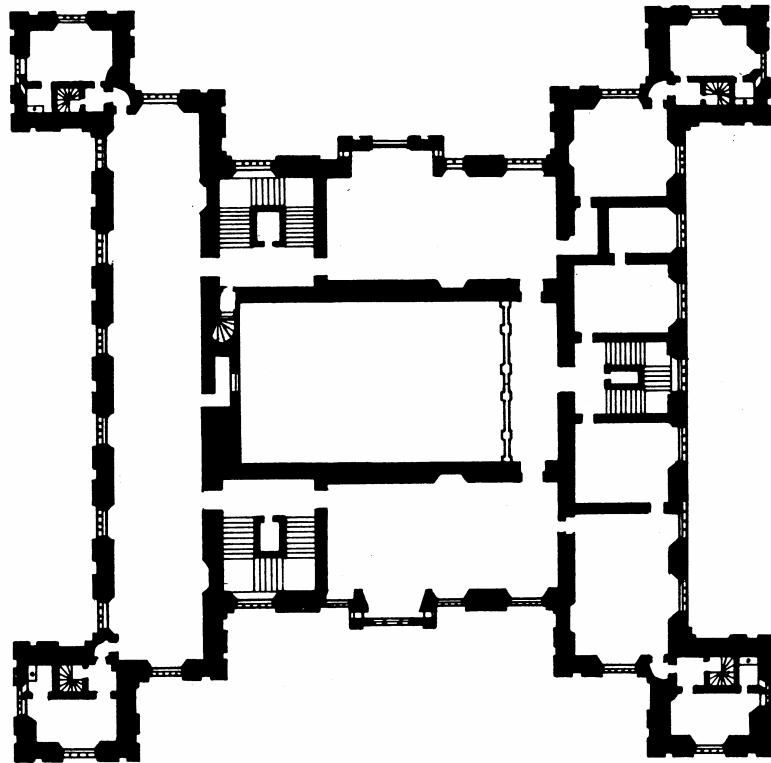
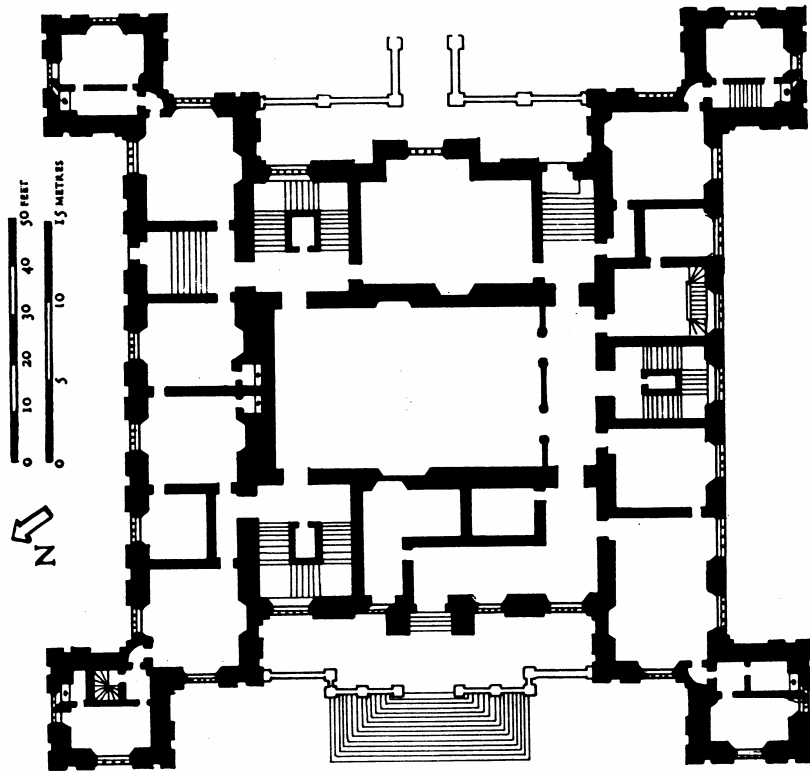


LÁMINA 6.
 WOLLATON HALL, 1580-1588.
 Planta baja según el plano de Robert Smythson.
 Planta primera según una reconstrucción ilustrada en "Robert Smythson and the Elizabethan Country House". M. Girouard.

RITOS DE PASO

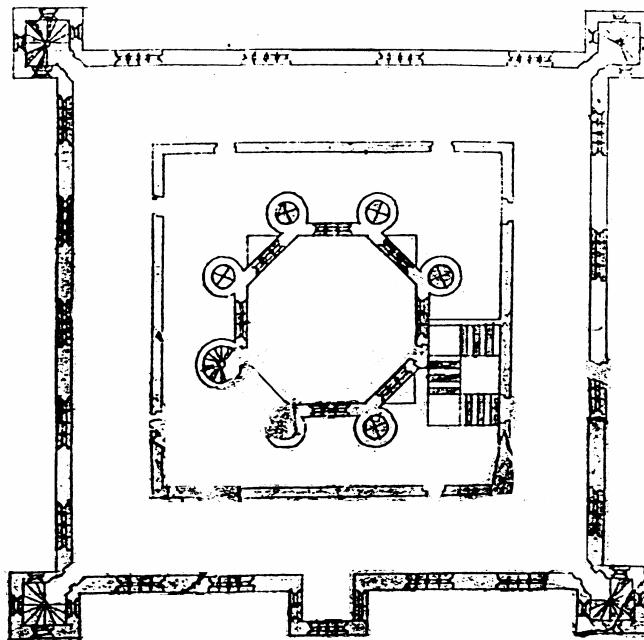
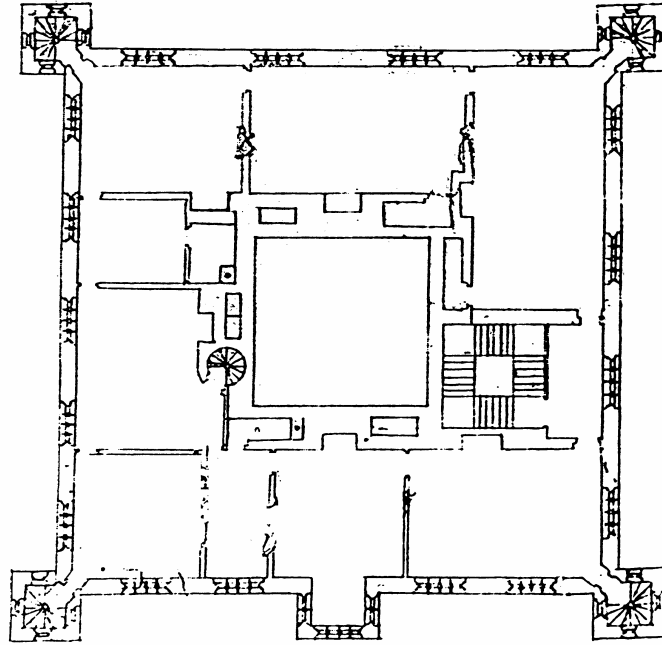


LÁMINA 7.
PROYECTO ANÓNIMO. De la biblioteca de Longleat y reproducido por M. Girouard en "Robert Smythson and the Elizabethan Country house".

RITOS DE PASO

na de las dos alternativas parece satisfactoria ya que si consideramos que la pieza central era un hall y el cuadrado ciego de la planta primera su doble altura, estaríamos ante un rarísimo caso de hall cuadrado.

Cabe la posibilidad de que el hall no fuese la pieza central, y que se encontrase en un lateral de la entrada, como en Longleat. En este caso, la pieza central sólo podía ser un patio interior, pero entonces, sólo tendría ventilación por los ángulos libres que quedan entre el cuadrado y el octógono de la planta superior.

La función de la pieza octogonal de la planta superior también es dudosa pero, como se encuentra en el centro de una terraza plana interior, rodeada a su vez por una galería continua iluminada por el exterior, podría ser una "prospect room" comparable a la de Wollaton; en tal caso debía superar en altura a la galería de alrededor. (El acceso a esa "prospect room" sería la pequeña escalera de caracol que, situada en uno de los ángulos del octógono, se confundía con el resto de las torretas circulares).

Lo más probable es que este proyecto correspondiese a una fase intermedia en la que no se habían resuelto todos los problemas planteados por la regularidad. Todo indica que estamos ante un proyecto que no pretendía ser ejecutado; un proyecto contradictorio y con numerosas indefiniciones que debe ser interpretado como un juego ingenioso para construir una residencia regular y centralizada.

La irregular distribución de la planta primera y la extraña posición de la escalera principal, demuestran que los criterios de regularidad empleados se consideraban compatibles con una distribución interior irregular; en tal caso, el orden geométrico general y las irregularidades de la distribución interior serían, como en el caso de Wollaton, las dos partes del mismo problema.

Así pues, el proyecto anónimo pudo ser uno de los ensayos de Francis Willoughby para conseguir un edificio moderno y original que incorporase las formas y usos de la tradición medieval a un esquema regular. Al interrumpir el eje de acceso favorecía la consciencia de los actos que debían realizarse para acercarse a un "centro" signifiante, es decir, mantenía uno de los rituales que habían dado sentido a la vida en el campo desde hacía al menos dos siglos. Cada persona que se acercara al hall podía revivir la experiencia original.

Lutyens y el problema de la funcionalidad

En el siglo XIX se consideró que la interrupción del eje de acceso aumentaba la "privacidad" y "funcionalidad" de la residencia, dos de los principales valores asocia-

dos a la vida en el campo. Para Robert Kerr, por ejemplo, la privacidad era siempre deseable y resultaba mucho más fácil de conseguir utilizando el modelo medieval: *"las vistas en línea recta, que en la planificación italiana van desde el centro del edificio hacia el exterior, favorecen necesariamente la publicidad, mientras que los recorridos indirectos de la ordenación medieval favorecen la privacidad"*, afirmaba en su manual *La Casa del Caballero Inglés o cómo planificar residencias inglesas*⁹.

Robert Kerr, anticipándose varias décadas a Muthesius sostenía que el irregular y aditivo modelo medieval era el más "moderno y vigoroso"; el único capaz de resolver las demandas de honestidad, confort y domesticidad del caballero inglés. A pesar de ello, Kerr concedió que el modelo "clásico" era más adecuado que el medieval para aumentar la "importancia" de la residencia. De hecho, cuando recibió el encargo de ampliar una pequeña residencia irregular (Dunsdale, 1858) decidió añadir un gran eje monumental, flanqueado por columnas, que ponía en cuestión la "privacidad" de la residencia original.

Como ocurriera con los isabelinos, Kerr también se debatía entre los valores de la privacidad y los de la publicidad, entre los valores locales y los extranjeros, entre la conveniencia y la regularidad; sin embargo, no hizo de estas cuestiones un problema ideológico, dedicándose a enfocar los problemas desde el punto de vista práctico y profesional.

Muthesius, por el contrario, pasó serios apuros para justificar las "debilidades clasicistas" de Richard Norman Shaw o Edwin Lutyens.

Muthesius no entendió las razones que llevaron a su admirado Shaw a proyectar la residencia "Chesters" (1890) forzando la colisión entre el esquema medieval y el clasicista. Tampoco entendió, a pesar de su medievalismo militante, que Shaw recuperase el "gran hall" medieval en sus residencias o que Lutyens interrumpiera el eje de acceso para forzar un recorrido en "Z" hacia el salón.

El caso de Lutyens es singular porque sus residencias debían articular siempre las mismas piezas fundamentales, para conjugar la intimidad y confort de familia e invitados con la eficacia y discreción del servicio; en especial, en las fiestas de fin de semana.

La organización de estas piezas podía repetirse una vez resueltos los problemas de intimidad; así, la sala de recepción (el hall o segundo vestíbulo) comunicaba e independizaba las piezas de estancia (el comedor, la sala de estar y la sala de juegos). Las otras piezas de

RITOS DE PASO

recepción, las de estancia de la familia y las de invitados, debían estar claramente separadas de la zona de servicio por nuevos vestíbulos o galerías.

En los últimos años de la década de los 90, Lutyens comenzó a realizar ensayos para hacer compatible este esquema de distribución interior con los modelos de orden mencionados: el compacto, de origen clasicista, y el irregular-aditivo, ligado al romanticismo y el gusto por lo pintoresco. Tigbourne Court (1899) y Heathcote (1906) fueron el resultado de esta operación.

Tigbourne Court se construyó con una fachada principal simétrica (escasamente articulada aunque con algún detalle clasicista aislado) que se oponía, tanto a la organización aditiva de las piezas interiores, como a la irregularidad de la fachada posterior. La configuración en "H" se alteraba en el interior para reunir en torno al segundo vestíbulo (a la derecha) las principales piezas de la residencia. Esto pudo conseguirse situando la escalera frente al acceso principal y forzando, como en Wollaton o Chesters, un complejo recorrido hacia el salón.

De esta manera, el hall mantenía su posición tradicional -a un lado del vestíbulo de acceso- mientras las piezas especializadas, agrupadas a su alrededor, formaban un conjunto irregular que contrastaba fuertemente con la fachada de acceso. (En contrapartida, el hall dejaba de ser el "centro" de la vivienda para convertirse en un simple vestíbulo de distribución interior).

La disposición de las piezas y la extraña posición de la escalera, obstruyendo la entrada, ha sido justificada por Inskip con curiosos argumentos: *"aunque Lutyens prefería las formas simétricas(?) los rectángulos o las plantas en "H" con acceso desde el norte, la necesidad de orientar las piezas de estancia hacia el Sur-Oeste, y la consecuente orientación noreste de las piezas de servicio, a veces producía un esquema asimétrico... Cuando la aproximación desde el Norte no era posible -y este era el caso de Tigbourne-, Lutyens desarrolló una variante en planta para que la simetría del alzado Oeste anticipase las habitaciones de recepción que existían detrás. La planta, entonces, fue arreglada para recuperar la orientación Sur en la zona central conduciendo al visitante a un segundo hall en el eje Norte Sur"*¹⁰.

Según Inskip la dirección transversal de la escalera estaba condicionada por la reorientación de la zona central de la residencia hacia el eje Norte Sur. *"El piso superior era entonces independiente del vestíbulo de acceso y se organizaba en función del alzado sur"*.

Los argumentos de Inskip tienen cierta lógica, pero ignoran que la dirección perpendicular al eje de acceso fue, desde el siglo XIV al XVI, la dirección que articulaba todas las piezas de una gran residencia. La escalera transversal frente al acceso no hacía más que recuperar esa dirección, por lo que era independiente de la orientación. Y así lo había entendido Shaw veinte años antes, tanto en los esquemas para Alderbrook, como en Greenham, donde la escalera ocupaba la posición del "pasaje a las cocinas" del modelo medieval.

Lo que realmente preocupaba a Lutyens (como a Nesfield, Shaw y tantos otros) eran las articulaciones y transiciones espaciales que debían producirse en el interior de sus residencias para recuperar los usos y significados ligados a la tradición. En Tigbourne, por ejemplo, el vestíbulo de acceso remataba una secuencia espacial que reducía el tamaño de los espacios en el eje de acceso y forzaba otra, que los aumentaba en dirección perpendicular a la anterior. El hall realizaba entonces la función del *"screen passage"* ya que articulaba los dos ejes fundamentales de la vivienda: el eje de la fachada principal, que relacionaba el interior con el exterior, y el transversal, que relacionaba la zona de servicio con la zona familiar.

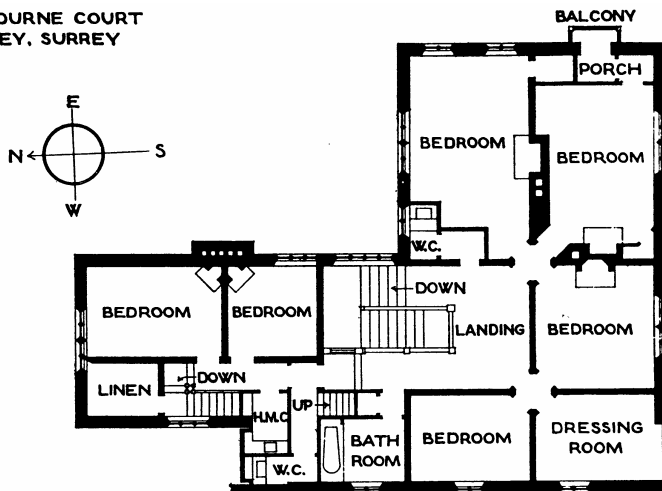
La prueba es que Lutyens, siete años después, proyectó Heathcote, una residencia compacta y simétrica al exterior, pero con una irregular distribución interior.

El aspecto exterior de Heathcote tenía poco que ver con el de Tigbourne ya que, mientras Heathcote fue el resultado del *"elevado juego"* que Lutyens descubrió en Palladio, Tigbourne se proyectó sin una completa articulación mural de sus fachadas. (Los detalles clasicistas del porche y las ventanas aparecían completamente aislados entre paños continuos de mampostería).

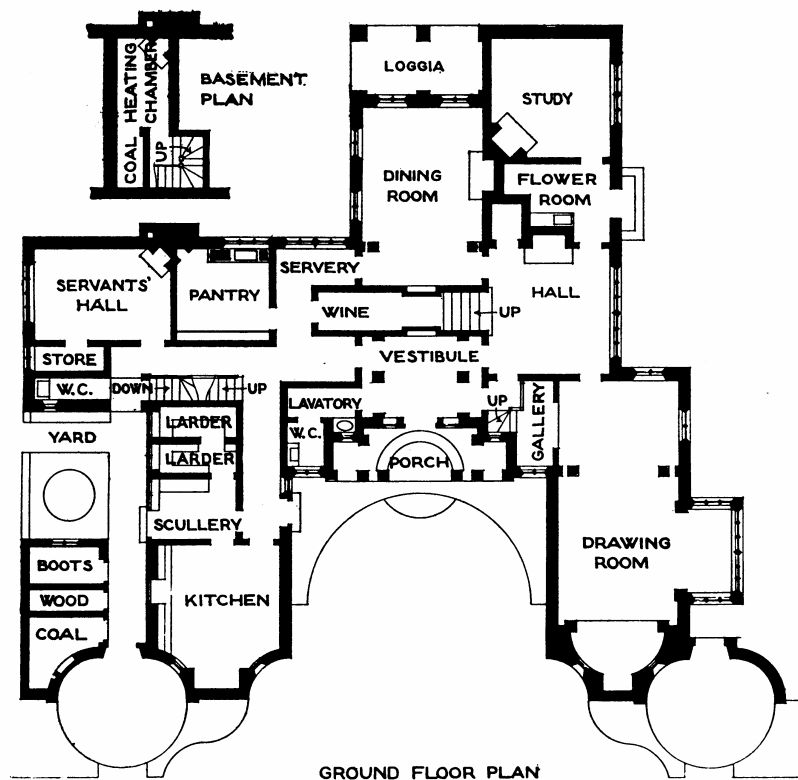
En la distribución interior, por el contrario, las dos residencias se proyectaron de acuerdo al esquema que rompía la simetría del eje de acceso para recuperarla, detrás, en el salón. Heathcote estaba orientada en el eje Norte-Sur y, a pesar de los razonables argumentos de Inskip, presentaba también un eje interior perpendicular al eje acceso. Este, se volvía a quebrar bruscamente para desplazarse hacia un lateral (en función de un nuevo frente simétrico del vestíbulo) para recuperarse en la parte posterior. (Ya se ha comentado que para un arquitecto continental habría sido mucho más sencillo conectar el vestíbulo con el hall en el eje de acceso; sin embargo, Lutyens, aunque jugase a ser como Palladio, no podía ignorar el importante papel del eje transversal en las residencias inglesas).

RITOS DE PASO

TIGBOURNE COURT
WITLEY, SURREY



FIRST FLOOR PLAN



GROUND FLOOR PLAN

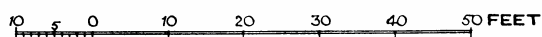


LÁMINA 8.
TIGBOURNE COURT, 1899. Edwin Lutyens. Plantas baja y primera.
Ilustración de "Houses and gardens by E. L. Lutyens". L. Weaver.

RITOS DE PASO

· HEATHCOTE · ILKLEY · YORKS ·

FEET 10 20 30 40 50 60 70 FEET

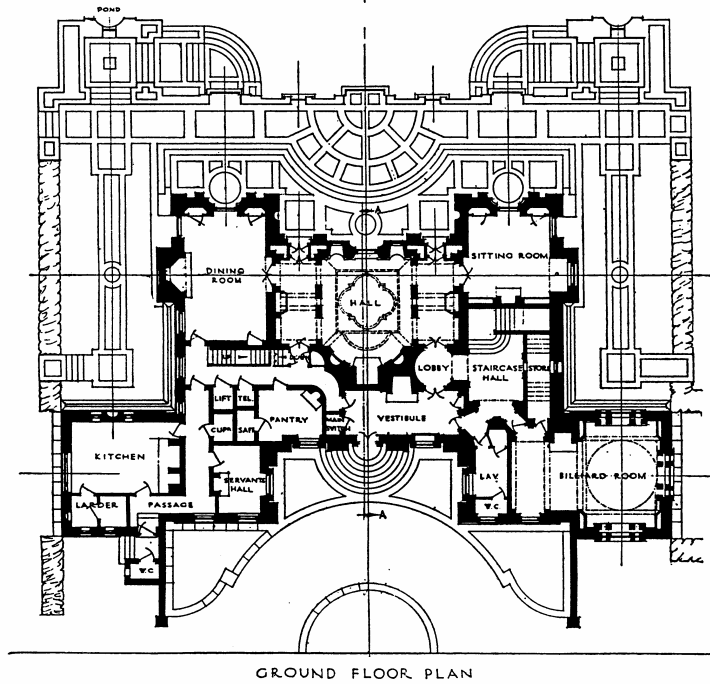
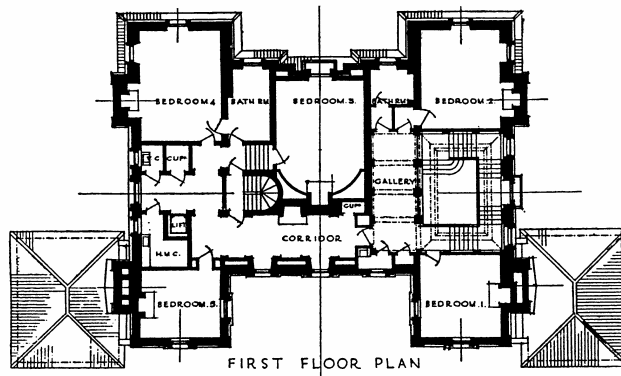
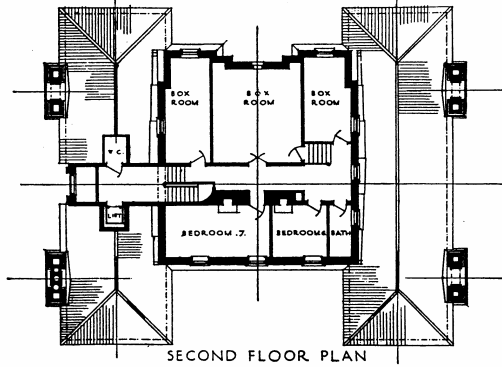


LÁMINA 14.
HEATHCOTE, 1906. Edwin Lutyens. Lámina XXII de "The domestic architecture of Sir Edwin Lutyens". A. S. G. Butler.

RITOS DE PASO

Heathcote también disponía de una escalera transversal al eje de acceso. Esta pequeña escalera era la única que conectaba las tres plantas de la residencia y, aunque se encontraba en el lado opuesto a la escalera monumental, indicaba claramente que la organización interior no se encontraba condicionada por la orientación de la residencia.

Por tanto, Peter Inskip olvidaba este factor fundamental cuando sugería que Lutyens interrumpía el movimiento en el eje de acceso sólo para *"reajustar sus casas a una orientación sur, para incrementar los tamaños de las piezas introduciendo complicados esquemas de circulación y para dividir la casa en zonas asociadas con el patio de acceso y el jardín posterior"*.

Resulta significativo que, en esos años y al otro lado del océano, F. L. Wright se encontrara trabajando en la misma solución.

En Winslow House (1893) por ejemplo, Wright también logró un acuerdo entre un frente simétrico y monumental y una fachada posterior asimétrica que respondía a la irregular disposición de las piezas interiores. (En la casa para Isidore Holler, proyectada en 1897, invirtió los términos logrando conciliar la irregularidad exterior de la residencia con la organización en cruz regular de las dos piezas más representativas de la residencia: el salón y el comedor).

Más adelante, en el año 1903, Wright proyectó la casa de verano para Edward C. Waller según un esquema prácticamente simétrico, tanto hacia el interior como hacia el exterior. (La perfecta simetría del conjunto sólo se alteraba, en planta baja, por las diferencias de distribución entre las alas). No sorprende entonces que Wright alterase el orden monumental de la residencia al obstruir el eje con un elemento transversal compuesto por una escalera (como en Tigbourne) y una chimenea (como en Chesters o Heathcote). Escalera y chimenea definían un bloque que, además de dar privacidad al salón, organizaba y daba sentido al uso interior de la vivienda.

Con esta solución, Wright consiguió crear un "centro" significativo capaz de representar el lugar familiar. Cuando este bloque dejó "fluir" el espacio a su alrededor pasó a convertirse en un centro físico que representaba la totalidad de la vivienda, es decir, en el "hogar"; algo que el arquitecto había ensayado en las casas Willits y Ross (1902) conjugándolo con una planta en cruz asimétrica.

La capacidad de este esquema para representar el lugar familiar hizo que traspasara ampliamente el ámbito anglosajón para llegar hasta Checoslovaquia disfrazado

de villa funcional. En torno al año 1931, el arquitecto checo Vit Obrtel presentó su *"modelo de villa funcional"*¹¹. Este modelo, a pesar de su irregularidad, es muy parecido al anglosajón, representado por Tigbourne y la casa Edward C. Waller, ya que el acceso principal -situado en este caso en el eje definido por el centro de gravedad del conjunto- se encuentra también obstruido por una escalera transversal. La escalera que forzaba el giro y materializaba el eje de relación entre la zona de servicio, a la derecha y la zona de descanso situada en el lado opuesto. Entre ambos y detrás de la escalera, vuelve a aparecer el salón.

La relación entre la propuesta de Obrtel y las de Lutyens pasa necesariamente por Alemania ya que fue en ese país donde los modelos ingleses se interpretaron en clave funcional y donde, unos años después, se definió un modelo de arquitectura funcional basado en una generación orgánica de la forma, creciendo desde el interior; un modelo que, a diferencia de las formas de vida más evolucionadas no consideraba ningún tipo de restricción exterior.

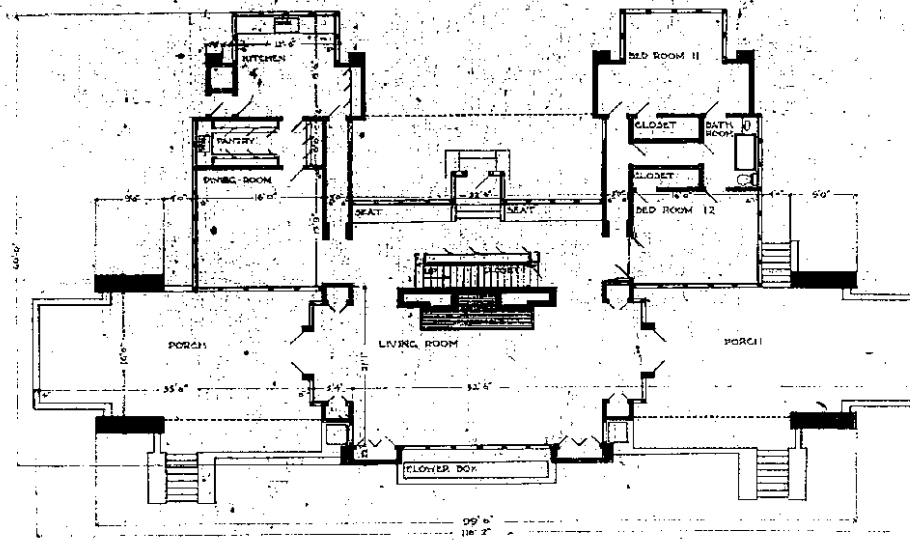
Según Adolf Behne, *"Häring y Scharoun piensan funcionalmente casi en el sentido de la Mecánica evolutiva de los organismos animales"*¹² cuando realizan plantas semejantes a órganos de seres vivos. Pero en el fondo, Behne sabía que los funcionalistas radicales eran tan idealistas como los racionalistas aunque, quizás, más románticos.

En el año 1923, Vit Obrtel no era un arquitecto "funcionalista", como lo mostró -paradójicamente- Behne al ilustrar en su libro un *"Pabellón de exposiciones de arte"* proyectado por Obrtel, en forma de "T" y completamente simétrico (pag. 136). En consecuencia, no sería descabellado suponer que Obrtel vio en el libro de Behne el proyecto de Scharoun para el concurso del *"Palacio de la Bolsa"* en Königsberg,

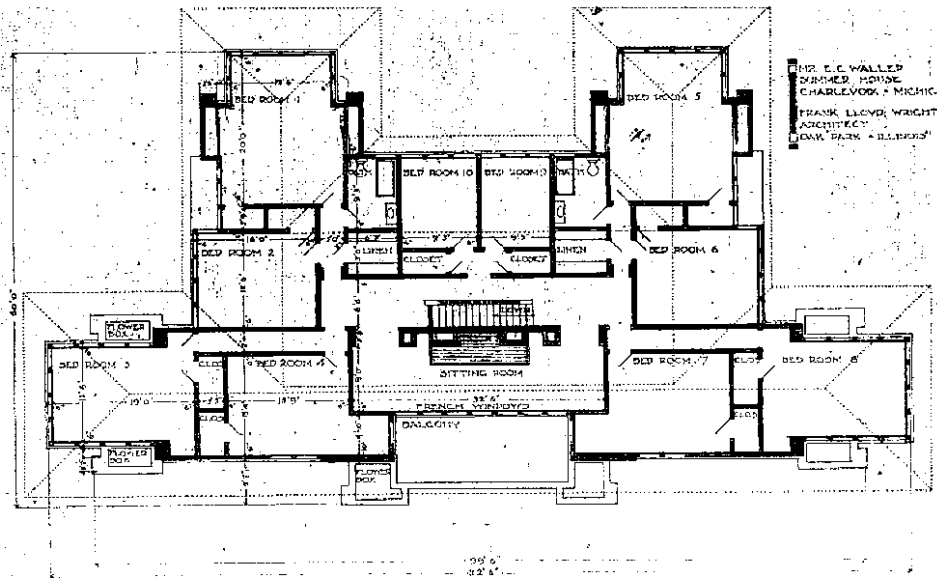
decidiéndose a definir una *"villa funcional"* que conciliara los esquemas "clásicos" y simétricos con las curvas de Scharoun y las formas angulosas del cubismo local. En tal caso, Obrtel habría estado trabajando en la misma dirección que Lutyens.

Algunos arquitectos contemporáneos, como Robert Stern, también adoptaron esta solución en sus proyectos. Dos residencias de Stern realizadas entre los años 1979 y 1982, por ejemplo, responden a este esquema aunque, en este caso, queda la sospecha de que el problema se reduzca a la simple utilización de las formas como parte de un repertorio disponible. Queda la sospecha de que, a pesar de las coincidencias formales con los ejemplos antes citados, esta solución no tenga fuerza suficiente para representar una forma de

RITOS DE PASO



FIRST STORY - PLAN
SCALE 1/8" = 1'-0"



MR. E. C. WALLER
DORMER HOUSE
CHARLEVOIX - MICHIGAN
FRANK LLOYD WRIGHT
ARCHITECT
1000 PARK - CHICAGO

SECOND STORY - PLAN

LÁMINA 10.
F.L.I. Wright. Casa de verano para Edward C. Waller (Proyecto). Michigan. 1903.

RITOS DE PASO

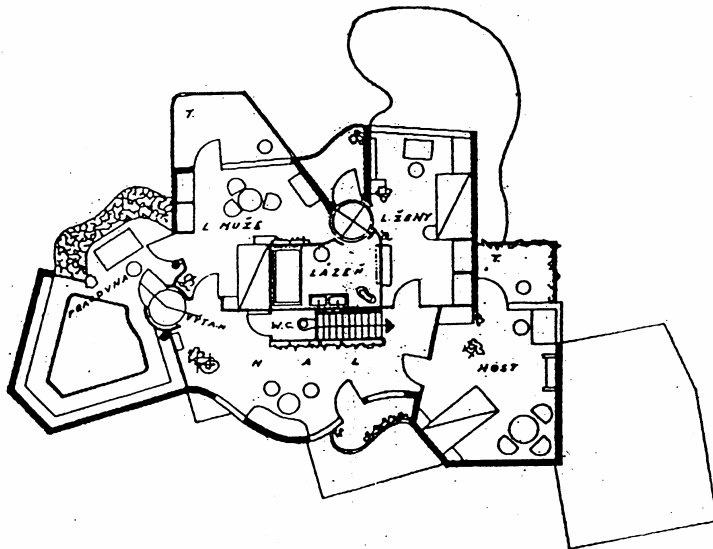
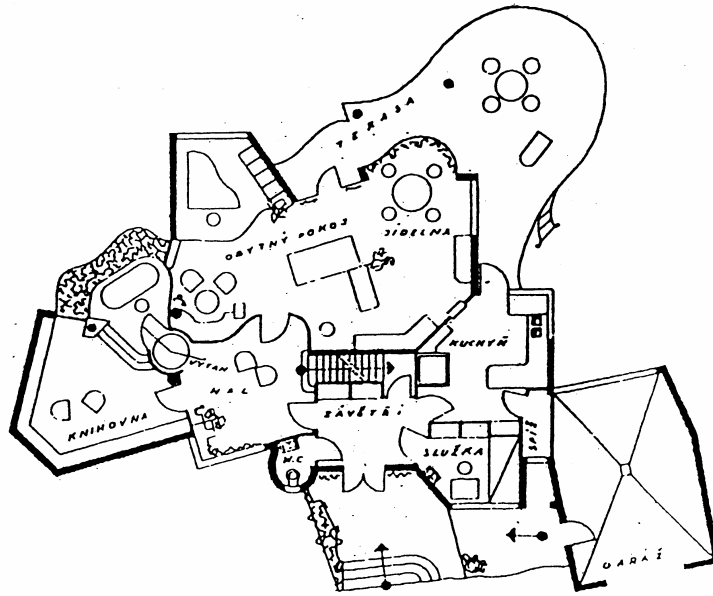


LÁMINA 11.
Vit Obrtel. Plantas de la "villa funcional". 1931.

RITOS DE PASO

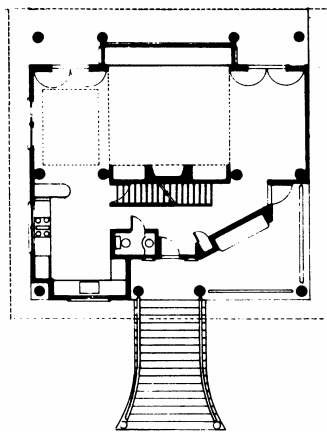
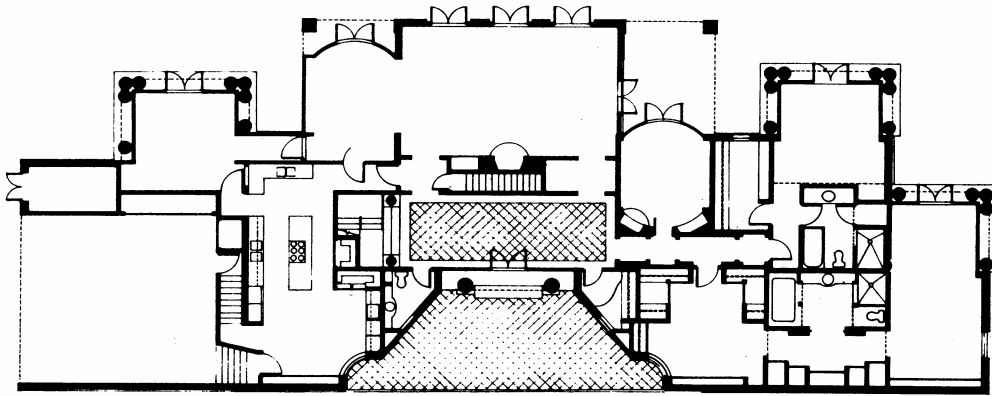


LÁMINA 12.

Robert Stern. Plantas bajas de las residencias en King's Point y East Quogue-Lawson. Nueva York. 1979-1981.

RITOS DE PASO

vida. Entonces, las formas perderían la vitalidad y tensión interna que permitió caracterizarlas como "lugares" significantes.

También sería el caso de la ingeniosa solución ideada por James Stirling para resolver la ampliación de la Tate Galerie en Londres. Su juego de recorridos, condicionado por los ejes que procedían del antiguo edificio, también obligaba (y obliga) al visitante a realizar una serie de giros a 90° para conducirlo, finalmente, a las salas de exposiciones de la planta superior. Pero, a pesar de que también se obstruyó el acceso principal con una escalera, el conjunto parece quedar reducido a una sucesión de soluciones ingeniosas sin capacidad para relacionarse con el orden significativo que, en la arquitectura residencial, logró representar una forma de vida.

Las residencias inglesas demostraron que "función" y "representación" pueden coexistir. Que una forma puede llegar a representar valores diferentes y, en definitiva, que es posible desear y obtener lo mejor de distintos mundos si se actúa al margen de ideologías excluyentes; una lección de arquitectura, pero también de humanidad.

Notas

1. Estas conclusiones se fundamentan en los trabajos de los arquitectos Robert Kerr y Hermann Muthesius, analizados y comentados en el artículo "El modelo funcional y la arquitectura libre inglesa" publicado en el nº 6 de *Cuaderno de Notas*. ETSAM. Julio 1998. (M. Prada).

2. Eugenio Battisti. De la "Conclusión" de "Renacimiento y Barroco". Ed. Cátedra. 1990. (1960).

3. Para más información sobre el modelo medieval histórico puede verse el artículo "La casa inglesa. El modelo medieval" publicado en *Cuaderno de Notas* nº 5. Julio 1997. (M. Prada).

4. Mark Girouard. *Robert Smythson & the Elizabethan Country House*. Yale University Press. New Haven and London, 1983. Pag. 107.

5. John Summerson. *Architecture in Britain; 1530-1830*" Penguin books, 1977 (1953) Pag. 62.

6. Para ampliar la información sobre Longleat puede verse el trabajo "La extraña modernidad de Longleat" Revista *Arquitectura* Nº 309. 1997.

7. Op. Cit. 1. Pag. 108.

8. Robert Venturi. "Complejidad y contradicción en arquitectura" Ed. G. G. 1972. Pag. 115.

9. Robert Kerr. *The Gentleman's House; or How to plan English Residences*. London: John Murray. 1865. Pag 72.

10. Peter Inskip. "Lutyens's Houses", *Architectural Monographs* nº 6. Academy Ed. London, 1979. Pag. 11.

11. Las plantas para la "villa funcional" de Vit Obrtel se han obtenido del catalogo *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia. 1918-1938*. Pag. 296. IVAN, Valencia, 1993, y han sido facilitadas por mi amigo Carlos Flores Pazos.

12. Adolf Behne. 1923. *La construcción funcional moderna*, Pg. 56. Ed. del Serval. 1994.