



[F1] Fotografías de portadas de los libros de Paul Frankl, Rudolf Wittkower y Colin Rowe

Juan Antonio Cortés

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid

Paul Frankl, Rudolf Wittkower, Colin Rowe

Tres enfoques histórico-formales en el estudio de la arquitectura

Método formal, Wölfflin, Frankl, Wittkower, Rowe



Los estudios de la arquitectura vinculados al enfoque formalista tienen tres libros entre sus referencias principales: Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea, 1420-1900, de Paul Frankl; Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo, de Rudolf Wittkower; y Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos, de Colin Rowe. Estas obras responden a planteamientos muy distintos, pero tienen en común el papel relevante que el método formal juega en ellas.

La actividad intelectual de estos estudiosos ha de relacionarse con la de otros autores anteriores o coetáneos. En el caso de Frankl sus vinculaciones principales son con Wölfflin y Schmarsow, entre otros. El libro de Wittkower es deudor de los enfoques de Goldschmidt y de Panofsky y se distancia de los planteamientos de Scott y del propio Wölfflin. Colin Rowe se apoya en los escritos de Wittkower y reconoce la utilidad del método de Wölfflin, aunque señala sus limitaciones. Como se ve, la figura de Wölfflin está presente desde el principio hasta el final de esta historia.

Formalist method, Wölfflin, Frankl, Wittkower, Rowe



The studies of architecture related to the formalist approach have three books among their main references: Principles of Architectural History. The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900, by Paul Frankl; Architectural Principles in the Age of Humanism, by Rudolf Wittkower; and The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, by Colin Rowe. These works are very different from each other, but they share the outstanding role the formalist method plays in them.

The intellectual activity of these scholars has to be related to other previous or contemporary authors. In the case of Frankl, his main ties are with Wölfflin and Schmarsow, among others. Wittkower's book is indebted to Goldschmidt and Panofsky, and is intellectually distant from Scott and Wölfflin himself. Colin Rowe rests on Wittkower's writings and recognizes the usefulness of Wölfflin's method, even if he points out its limitations. As we can see, Wölfflin is present all along this story.

Categorías críticas y fases históricas: el sistema arquitectónico de Paul Frankl

Para situar la figura de Paul Frankl es preciso recurrir a varias referencias vinculadas al formalismo en los estudios de historia del arte en lengua alemana: la teoría de la *reine Sichtbarkeit* (*pura visualidad*), enunciada originariamente por Konrad Fiedler en diálogo con los artistas Adolf von Hildebrand y Hans von Marées¹; las ideas sobre la forma de Alois Riegl y Franz Wickhoff, personalidades destacadas de la Primera Escuela de Viena de historia del arte; las definiciones sobre el espacio de August Schmarsow; y, fundamentalmente, los planteamientos de quien fue directamente su maestro, Heinrich Wölfflin.

1. PÉREZ CARREÑO, Francisca. "El formalismo y el desarrollo de la historia del arte" y SOLANA, Guillermo. "Teorías de la 'pura visualidad'"; ambos en Valeriano Bozal, ed. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II. Ed. Visor, Madrid, 1999

Sin entrar en el concepto de la *Kunstwollen* (voluntad artística), recordemos que las obras principales de Riegl (1858-1905) son *Stilfragen* (Problemas de estilo), 1893, y, sobre todo, *Spättrömische Kunstindustrie* (El arte industrial tardorromano), 1901, en las que el autor desarrolla una serie de categorías formales explicativas de las obras de arte. La influencia de Hildebrand² es manifiesta en el uso de los conceptos de visión cercana (plana) y visión lejana (en profundidad), que Riegl vincula a lo *táctil* o *háptico* en un extremo y a lo *óptico* en el otro³. Esta oposición corresponde ya a la manera de razonar mediante categorías dobles que va a elaborar Wölfflin⁴. A partir de esa polaridad fundamental, Riegl desarrolló una serie de categorías formales explicativas de las obras de arte.

Schmarsow (1853-1936) fue el gran rival de Wölfflin, con quien mantuvo siempre una posición de enfrentamiento intelectual⁵. En su obra *Beitrag zur Aesthetik der bildenden Künste* (Contribución a la estética de las artes visuales), 3 vols., 1896-1899, vincula cada una de las tres artes mayores a uno de los tres ejes de coordenadas. Para él, el eje horizontal de anchura o conformador de superficies, como la del cuadro, era el eje esencial de la pintura, el eje vertical o conformador de cuerpos era la esencia de la escultura y el eje de profundidad o conformador de espacio era la esencia de la arquitectura⁶. Con ello Schmarsow confirió un importante estatus al espacio como característica distintiva de la arquitectura. Además, *tras distinguir las tres clases principales de artes visuales, Schmarsow continúa en su exposición haciendo un segundo tipo de clasificación, la de los estilos que hay dentro de las artes... Por ejemplo, la pintura puede ser escultórica –cuando tiene un eje vertical dominante- o arquitectónica... Para Schmarsow esta capacidad que tiene cada arte para adoptar la naturaleza de las demás demuestra la continuidad existente entre ellas.*⁷

Wölfflin, considerado el padre de la moderna historia del arte, abordó una aproximación científica a la misma, ya que estaba interesado en encontrar los principios generales de la interpretación del arte en su transformación a través de la historia. Esta concepción interpretativa de las obras de arte estaba basada en las teorías psicológicas de la percepción, pero se propuso trascender la percepción literal de la obra por medio de la interpretación crítica.⁸ En su obra *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915⁹, (en inglés *Principles of Art History*, en español *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*), Wölfflin formula cinco categorías formales (o categorías de la visión), definidas como pares o polaridades de términos opuestos y que le sirven para explicar las características del arte del Renacimiento y sus transformaciones en el del Barroco. Como es sabido, estas categorías son: lineal-pictórico, plano-profundo, forma cerrada-forma abierta, multiplicidad-unidad y claridad-no claridad. Este sistema de polaridades implica la utilización del método comparado para el estudio del arte y responde a ese propósito de definir las características distintivas de los sucesivos estilos. Un aspecto cuestionable en la teoría de Wölfflin es el de *hasta qué punto podemos aceptar que sus categorías cubran los campos de la pintura, la escultura y la arquitectura*.¹⁰ En relación con esto, “la correspondencia entre la pintura y la arquitectura puede que no sea susceptible de ser tan exacta como pretendía Wölfflin, sus cinco oposiciones diferentes no se ajustan demasiado bien a la arquitectura”.¹¹

El libro de Paul Frankl *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, 1914, (titulado en inglés *Principles of Architectural History* y en español *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*), está dedicado a Heinrich Wölfflin y es indudablemente deudor, aparte de otras influencias, de los planteamientos del historiador suizo, aunque se publicó un año antes que los *Conceptos fundamentales* de éste. Por otra parte, Frankl sigue en gran medida en su libro la tipología clasificatoria de Schmarsow.

Pero estas deudas son matizadas por el propio Frankl en el Prefacio, escrito en 1913 y en el que da claves esclarecedoras sobre el libro: *Las observaciones e ideas que reúno aquí de forma provisional recibieron su primer impulso cuando, hace más de doce años, vino por vez primera a mis manos la obra Renaissance und Barock, 1888, de Wölfflin... comprendí desde un principio que el problema no estaba todavía totalmente solucionado... y al final procuré poner yo mismo en claro el problema existente. Para esta labor, mis medios más importantes fueron el análisis de cada edificio en sus cuatro elementos básicos; espacio, cuerpo, luz y propósito, así como el concepto de Renacimiento y de Barroco como contrastes polares. Para ambos métodos encontré más tarde un considerable apoyo. Para el análisis de los elementos, en los escritos de August Schmarsow, y para la busca metódica de la polaridad, en el curso de verano que Wölfflin dictó en Munich en 1912... Schmarsow, que trató de hallar un sistema para todas las artes, no sólo asignó un elemento específico a cada una de las artes plásticas (para la Arquitectura, el espacio; para la Escultura, la corporeidad; para la*

2. VON HILDEBRAND, Adolf. El problema de la forma en la obra de arte (Das Problem der Form in der bildenden Kunst). Ed. Visor, Madrid, 1988

3. En su libro El arte industrial tardorromano (*Spättrömische Kunstindustrie*, 1901), Riegl “explica cómo el desarrollo de las artes figurativas hasta la Edad Media pasa por tres etapas: una primera, en la que predomina una concepción táctil que encuentra su más pura expresión en el arte egipcio e implica una relación óptica a través de una visión muy próxima; una segunda, táctil-óptica, basada en una visión normal, que es más frecuente en el arte griego, y una tercera, plenamente óptica, en la que la percepción de la forma de los cuerpos individuales se basa en la visión lejana y se manifiesta de la manera más pura en las obras de la Roma tardía. Estas categorías formales permiten a Riegl estudiar no sólo los productos artísticos de las edades clásicas, sino las de cualquier época”. (CHECA, F., GARCÍA M. S. y MORÁN J. M. . *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1980, pp. 37-38)

4. Véase CHECA, F., CHECA, M. S. GARCÍA y MORÁN, J. M. , op. cit., p. 38

5. Véase QUESADA, Fernando. “Introducción a August Schmarsow. La esencia de la creación arquitectónica” (1893). En *O Monografías*, 1/2, 2002, pp. 222-225

6. Véase QUESADA, Fernando, op. cit., pp. 222-223, y PODRO Michael. *Los historiadores del arte críticos*, A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 185

7. PODRO, Michael, op. cit., pp. 185-186

8. Véase ibidem, pp. 136-137

9. En el Prólogo a la primera edición, Wölfflin cita a Riegl, Wickhoff, Schmarsow (*Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, 1905) y Frankl (*Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, 1914)

10. Michael Podro, op. cit., p. 184

Pintura, la luz), sino que, de manera arbitraria, asignó también una dimensión a cada una (profundidad, altura y anchura, respectivamente). Y si bien tiene cierta razón en lo que dice, sus ideas conducen a conclusiones totalmente unilaterales. Para establecer sus cinco polaridades, Wölfflin parte de la pintura y demuestra su adaptabilidad a la escultura, pero apenas hace referencia a la arquitectura.¹²

Como señala Michael Podro, *Frankl proporciona un modelo explicativo de la evolución de la historia de la arquitectura desde el renacimiento hasta el siglo XIX. Examina dicha evolución desde cuatro puntos de vista. En primer lugar, de acuerdo con el ordenamiento del espacio, donde el término espacio se refiere a aquel lugar en el que la gente se orienta y se mueve... El segundo modo de concebir esta evolución es examinando las masas físicas y el modo en que éstas vienen a representar fuerzas... En tercer lugar nos encontramos con su concepto de 'forma visible'... Lo que Frankl proporciona es una elaboración de los tres estilos básicos de la arquitectura de Schmarsow –la arquitectura de los espacios arquitectónicos, de las masas escultóricas y de los efectos pictóricos-, pero los ha transformado en tres modos de concebir la arquitectura. Finalmente, Frankl ofrece un cuarto punto de vista que tiene que ver con la función, en el sentido de una intención social o religiosa.¹³*

Uno de los aspectos más importantes de la obra que comentamos es que, en ella, Frankl elabora un doble sistema crítico-histórico para el estudio de la historia de la arquitectura, es decir, un sistema en el que a su vez se engranan dos sistemas, uno crítico y otro histórico. El sistema crítico consta de cuatro categorías (tres formales y una funcional) de análisis arquitectónico:

1. Forma espacial (composición espacial)
2. Forma corpórea (tratamiento de masa y superficie)
3. Forma visible (tratamiento de luz, color y otros efectos ópticos)
4. Conciencia de la finalidad o propósito –*Zweckgesinnung*¹⁴- (relación entre el proyecto y las funciones sociales)

Con este sistema se entrelaza otro de carácter histórico que subdivide la arquitectura post-medieval en cuatro fases:

1. 1420-1550 (Renacimiento)
2. 1550-1700 (Barroco)
3. El siglo XVIII (Rococó)
4. El siglo XIX (Neoclasicismo)

Estas cuatro fases se estudian en cada una de las cuatro categorías. La primera categoría (forma espacial) se divide –previamente a su subdivisión en cuatro fases- en dos tipos de arquitectura, la eclesial y la secular. Dentro de la arquitectura eclesial, la primera fase (1420-1550) incluye once apartados, el último y resumen de los cuales es la adición espacial. De los dieciocho apartados de la segunda fase (1550-1700), el último y resumen es la división espacial. Por tanto, de todo este desglose analítico se desprende una conclusión sencilla: la arquitectura del Renacimiento se genera por adición espacial, mientras que la del Barroco lo hace por división espacial, entendiéndose que, en él, *los componentes de la forma espacial ya no son unos sumandos aislados y completos, sino fracciones de un todo preexistente. El espacio no consiste en muchas unidades, sino que es una sola unidad dividida en partes o fracciones.*¹⁵ Esto podría relacionarse con la *unidad múltiple* del Renacimiento frente a la *unidad unificada* del Barroco, de Wölfflin.

Como puede comprenderse, la evolución estilística a través de las sucesivas fases no es lineal, sino que avanza de modo discontinuo mediante la acción y la contra-acción de las polaridades en oposición, de la que la más evidente es la que acabo de señalar para la forma espacial entre la adición (Renacimiento) y la división (Barroco). Por eso es importante recordar que los conceptos o principios fundamentales, tanto de la historia del arte en general (Wölfflin) como específicamente de la historia de la arquitectura (Frankl), se establecen como polaridades cuyos términos opuestos son propios de estilos sucesivos. Y, aunque, a diferencia de Wölfflin, Frankl centra su estudio en las características específicas de la arquitectura -para la que propone nuevas categorías-, coincide con él en el propósito de definir categorías de análisis mediante las que diferenciar con precisión los estilos arquitectónicos.

Otro aspecto relevante de esta obra es la naturaleza y procedencia intelectual de cada una de las cuatro categorías de análisis arquitectónico propuestas por Frankl. En primer lugar se sitúa la forma espacial, que adquiere así prioridad sobre las otras tres.

Constituye una importante innovación en el cambio de siglo en los estudios

12. FRANKL, Paul. Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, Prefacio, p. 15

13. PODRO, Michael. op cit., pp.189-190

14. Siguiendo la traducción inglesa ('Purposive Intention'), en la edición española este término compuesto difícilmente traducible se expresa como 'intención del propósito', carente de sentido claro. Después de considerar las múltiples traducciones posibles de *Gesinnung*, he elegido para *Zweckgesinnung* la de 'conciencia de la finalidad o propósito'

15. FRANKL, Paul, op. cit., p. 104

arquitectónicos germánicos. Frankl se basa en los fundamentos establecidos por los ya citados historiadores Riegl y, sobre todo, Schmarsow. El segundo lugar lo ocupa la forma corpórea, que es el objeto del sistema de Wölfflin en Renacimiento y Barroco. En tercer lugar figura la forma visible, *basada en una experiencia sensitiva que sólo surge cuando uno avanza alrededor y a través de un edificio, que varía a cada paso y depende de la posición e intensidad de las fuentes de luz... La 'forma visible' de Frankl incluye, en la órbita de la crítica arquitectónica, un análisis de los procedimientos de percepción que habían revolucionado el acceso a las artes figurativas a finales del siglo XIX, mediante las teorías de Fiedler, Hildebrand y (de nuevo) Riegl, cuya distinción entre experiencias hápticas y ópticas tuvo que influir en la separación que Frankl hace de las formas 'corpórea' y 'visible'*.¹⁶

Finalmente, Frankl incluye una cuarta categoría, la conciencia de la finalidad o propósito, que no es formal, sino –diríamos- funcional: *el análisis de la relación de los edificios con las instituciones sociales para las que fueron concebidos*.¹⁷ Esto supone un interesante esfuerzo, el de abordar, además de los análisis formales, este otro aspecto de los fines o actividades para las que el edificio fue proyectado, un aspecto que sintoniza con el 'funcionalismo', un principio fundamental de la arquitectura moderna europea. Sin embargo, esa cuarta categoría –conciencia de la finalidad o propósito-, de carácter funcional, convive difícilmente con las otras tres, de carácter formal, en el mismo sistema.¹⁸

Existe otra incongruencia interna en el sistema de Frankl. En sus cuatro categorías maneja pares de términos opuestos (polaridades en oposición), algo que se ajusta perfectamente al contraste entre las dos primeras fases, 1420-1550 y 1550-1700, pero que hace más problemática su extensión a la tercera y ya no funciona para la cuarta. A la tercera fase, siglo XVIII –principalmente el estilo Rococó-, no le corresponde un término propio y supone de algún modo una extensión de la segunda fase, ya que en ella se llevan hasta sus extremas consecuencias los principios imperantes en ésta. La cuarta fase, siglo XIX, es difícil de entender, con nuestra perspectiva histórica, como una evolución de la tradición renacentista. Como señala Ackerman, *si Frankl hubiese repasado este texto en sus postreros años, seguramente habría eliminado dicha cuarta fase*.¹⁹

El autor dedica un capítulo a cada una de las cuatro categorías críticas y desarrolla cada una de ellas a lo largo de las cuatro fases. Un quinto y último capítulo se titula *Características comunes y distintivas de las cuatro fases*. En este capítulo Frankl hace una recapitulación histórica en la que analiza la separación, por una parte, y la continuidad, por otra, entre las cuatro fases. Pero, en primer lugar, Frankl ensaya en él una definición de esas cuatro fases considerando la suma de las características de cada una de ellas de acuerdo a las cuatro categorías. También aquí, esto sólo se puede aplicar en las dos primeras fases –y en la tercera en la medida en que es prolongación de la segunda-, ya que en las mismas es posible inducir una *polaridad conjunta* que engloba los cuatro polos que caracterizan a cada una de ellas: adición espacial, centro de fuerza, una imagen y libertad de la personalidad, en el Renacimiento, frente a división espacial, canal de fuerza, muchas imágenes y constreñimiento de la personalidad, en el Barroco. Esa *polaridad conjunta* no es otra que la constituida por la oposición entre el todo y la parte, lo completo y lo fragmentario, una cuestión de sempiterna presencia en la teoría de la arquitectura y que aquí tiene un tratamiento algo equívoco, al menos en lo que se refiere a la categoría de forma espacial, pues, basándose en su propio análisis anterior de esa categoría, se podría argumentar algo en cierto modo contrario a lo que concluye Frankl: en el Renacimiento son en realidad los componentes los que tienen la condición de completos y en el Barroco son esos componentes los que tienen la condición de fraccionarios y no la forma espacial en su conjunto, *que es una sola unidad*.²⁰

Para finalizar, recordemos que, refiriéndose a los esquemas de iglesias centralizadas de Leonardo da Vinci, Frankl afirma que *estos esquemas básicos son el resultado de unas reflexiones geométricas, de modo que el invento de las formas espaciales se convierte en un caso de combinación científica*.²¹ Esta condición de *cientificidad* que Frankl detecta en la serie de plantas dibujadas por Leonardo es también la que él pretende para su estudio de la arquitectura occidental entre 1420 y 1900. Movidado por ello, Frankl se afana en la construcción de un entramado doblemente sistemático –por el entrelazamiento de los dos sistemas, el crítico-formal y el histórico- en el que supuestamente todo encaja. Es precisamente esta voluntad de *cientificidad*, de extrema sistematicidad, la que da más valor al estudio y la que, a la vez, es responsable de sus debilidades.

16. ACKERMAN, James. Prólogo a Paul Frankl, op. cit., pp. 8-9

17. *Ibidem*, p. 10

18. "(El libro de Frankl) trata de tender un puente entre la historia cultural de Burckhardt y el objeto autónomo de Wölfflin en un esfuerzo por reconciliar la forma con el contenido, la voluntad artística y la investigación intelectual... La estrategia de Frankl es de reconciliación de lo que, en 1914, habían llegado a ser concepciones de la producción artística cada vez más divergentes". (PAYNE, Alina A. . "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism". Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 53, n.º 3, sept. 1994, p. 336.)

19. ACKERMAN, op. cit., p. 11

20. FRANKL, op. cit., p. 104

Geometría como forma simbólica, génesis tipológica y proporciones armónicas: el Renacimiento de Rudolf Wittkower

En el Prefacio de 1960 a su libro *Architectural Principles in the Age of Humanism (Los fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo)*, 1949, Rudolf Wittkower escribe: *Sir Kenneth Clark resumió en pocas palabras mis intenciones al escribir en Architectural Review que el libro 'desterraba, de una vez por todas, la teoría hedonista, puramente estética, de la arquitectura del Renacimiento'. Y aunque se trata de un estudio estrictamente histórico del período comprendido entre 1450 y 1580, ha resultado enormemente satisfactorio para mí percibir su impacto sobre toda una joven generación de arquitectos... Aunque no creo que sea necesario justificar lo que un libro no contiene, para evitar malentendidos insistiré en que no ha sido mi intención trazar una historia de la arquitectura del Renacimiento ni desarrollar estudios monográficos sobre Alberti o Palladio. Sólo comento las obras de estos arquitectos en la medida en que son relevantes para el asunto que me interesa: la dilucidación de los fundamentos de la arquitectura en la época del Renacimiento. La estructura del libro es sencilla. Dos capítulos acerca de los (en mi opinión) problemas centrales de la arquitectura renacentista –el significado de la arquitectura eclesial y la organización proporcional de los edificios– enmarcan los dos capítulos sobre Alberti y Palladio; ambos arquitectos fueron personalidades eminentes tanto en el ámbito de la teoría como en el de la práctica arquitectónica, y marcan, respectivamente, el comienzo y el fin del período que aquí se examina.*²²

Esta explicación da importantes claves sobre el libro. *La teoría hedonista, puramente estética, de la arquitectura del Renacimiento* podemos personalizarla en Geoffrey Scott y su *The Architecture of Humanism (Arquitectura del Humanismo)*, 1914. Scott consideraba la arquitectura del Renacimiento como una cuestión de gusto –el subtítulo del libro es *Un estudio sobre la historia del gusto*– y entiende el humanismo arquitectónico como una identificación empática con el edificio, al que hemos investido de los movimientos y los estados de ánimo humanos. Con ello el autor inglés se sitúa en el discurso de la *Einfühlung* o empatía, imperante en ese momento en el ámbito germánico. Wittkower se aleja de ese discurso y su enfoque se define precisamente en contraposición al de Scott.

La fecha de publicación del libro de éste último coincide, como habremos observado, con la de los Principios de Paul Frankl. Tal como afirma en el párrafo del Prefacio citado, Wittkower tiene como objetivo en su libro *la dilucidación de los fundamentos de la arquitectura en la época del Renacimiento*, pero no su caracterización estilística y su diferenciación de otros estilos posteriores, como sucedía en los casos de Wölfflin y de Frankl. Las tres primeras categorías de este último están relacionadas con la experiencia perceptiva (movimiento, tacto y vista), algo ajeno a Wittkower, que aborda *una respuesta a la forma intelectual más que perceptiva, abstrayendo su estructura esencial o profunda*.²³ Además, la geometría y la proporción son sus asuntos fundamentales, lo que supone la vinculación del arte con la ciencia. Por otra parte, Wölfflin defendía una *historia del arte sin nombres*; Frankl sí cita, cuando se conocen, los nombres de los autores de las obras, pero éstos no son presentados como responsables de la dinámica estilística, ya que *el desarrollo del estilo es un proceso intelectual que rebasa las características nacionales y los artistas individuales*.²⁴ Wittkower, en cambio, estudia las aportaciones de arquitectos concretos y con nombre –sobre todo Alberti y Palladio, pero también otros como Bramante–.

Frente a planteamientos subjetivistas –en particular el de Scott y el de los defensores de la expresión personal del artista–, Wittkower aborda una aproximación objetiva a su objeto de estudio, algo que heredó de la *Sachlichkeit* del que fue su profesor en Berlín, el historiador Adolph Goldschmidt. Ahora bien, como es sabido, su objetividad y búsqueda del substrato matemático –geométrico y numérico– de la arquitectura del Renacimiento no se limita a un análisis formal abstracto, sino que tiene una componente fundamental procedente de la filosofía que imperaba en el Instituto Warburg y, en concreto, de los planteamientos de Cassirer y Panofsky. Me refiero al estudio de los significados específicos de las obras y, genéricamente, de un simbolismo religioso de alcance universal característico del Renacimiento.

En resumen: *De Heinrich Wölfflin asumiré el análisis formal, que reconduce, evitando los enfoques psicológicos, a una 'historia del arte en cuanto resolución de problemas'. Y, en cuanto miembro del Instituto Warburg, Wittkower otorgará una gran importancia al estudio de los significados y valores simbólicos de la arquitectura, analizados en sus escritos a partir del concepto de tipología*.²⁵ Por eso, *el trabajo de Wittkower puede entenderse*

22. WITTKOWER, Rudolf. Prefacio de 1960 a *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 11-12.

23. PAYNE, Alina A. *Rudolph Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*. Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 53, n.º 3, sept. 1994, p. 337.

24. Citado en ACKERMAN, James, op. cit., p. 11.

como una superación crítica del formalismo de Wölfflin, al mostrar que tras las formas arquitectónicas hay siempre un proceso intelectual –una jerarquía de ideas y valores- que les antecede.²⁶

Una vez contextualizado el *Architectural Principles* en cuanto a algunas de sus vinculaciones con otros historiadores, se puede analizar el ‘paradigma de Wittkower’.²⁷ Comenzando por la estructura del libro, éste consta de cuatro partes: La iglesia de planta central y el Renacimiento; La interpretación albertiana de la antigüedad en arquitectura; Los fundamentos de la arquitectura de Palladio; El problema de la proporción armónica en arquitectura; además de varios Apéndices. Lo primero que hace tan atractivo el texto es el hecho de tratar cuestiones de forma y de contenido (de forma simbólica) en arquitectura a partir de unos arquitectos y edificios muy concretos –Alberti y Palladio son los grandes protagonistas, en su doble condición de teóricos y de artífices- y sin someterlas a un armazón clasificatorio -de categorías formales (más una referida al propósito) y, dentro de ellas, de períodos históricos- que constituya un doble encorsetamiento, un problema del que adolecía el libro de Frankl. Pero la ausencia de armazón clasificatorio en el libro de Wittkower no implica falta de coherencia, ya que el *Architectural Principles* trata esas cuestiones con un gran rigor disciplinar y en situaciones históricas precisas, las cuales están comprendidas en un marco común de referencia, la arquitectura del Renacimiento.²⁸

La tesis principal del libro es que en el Renacimiento se da una correspondencia entre las leyes que rigen el macrocosmos y las que toman cuerpo en el microcosmos de la arquitectura, en los edificios. De esto trata la parte I, al explicar el simbolismo de las figuras geométricas regulares en las iglesias de planta central, y la parte IV, al estudiar por qué y cómo arquitectos del Renacimiento, sobre todo Palladio, aplicaron las ratios musicales armónicas a las proporciones de sus edificios. Las otras dos partes, la II y la III, tratan de temas aparentemente menos trascendentes, pero extremadamente aleccionadores. En la parte II, uno de esos temas es el de la vinculación entre columna y entablamento (sistema adintelado, de origen griego), y entre pilar y arco (sistema murarlo, de origen romano), estudiado en el apartado *La columna en la teoría y en la práctica albertianas*; otro tema es el de la generación de las fachadas eclesiásticas de

Alberti mediante la incorporación de uno o más motivos de la antigüedad clásica. En la parte III, en el apartado *La geometría de palladiana: las villas*, el autor extrae de sus plantas un *modelo geométrico* o estructura formal común –lo que muestra que comparten un mismo tipo- y estudia la clasificación tipológica de las villas en función del modo en que el frente de templo se vincula al cuerpo principal de las mismas; otro tema es, de nuevo, el de la génesis de las fachadas eclesiásticas –ahora en Palladio- mediante la interpenetración de dos frentes de templo de distintas proporciones, con objeto de cubrir la nave central con uno y las naves laterales con el otro.

Estos temas de las partes II y III se refieren a la cuestión de la apropiación formal y, en concreto, a la elaboración de nuevos tipos a partir de modelos de la antigüedad. Al igual que lo eran las cuestiones del simbolismo de las formas geométricas y de las relaciones numéricas renacentistas, estas últimas son cuestiones concretas, estudiadas en ejemplos particulares y avaladas por datos históricos específicos, a la vez que de todas ellas se pueden extraer principios generales²⁹. Además, frente al estudio de los cambios estilísticos que tienen lugar a lo largo de los sucesivos períodos históricos y en el seno de un conjunto de categorías preestablecidas (Principios fundamentales de Frankl), en el libro que comentamos el valor de cada cuestión, de cada arquitecto e incluso de cada proyecto se manifiesta en sus propios términos y no queda sometido a un sistema en el que cada arquitectura resulte en cierto modo reducida a la condición de simple pieza del mismo.

A pesar de que el libro consta de cuatro partes en principio autónomas (que, salvo la primera, habían sido publicadas previamente como artículos), la obra tiene una gran coherencia y *constituye un intento por parte de Wittkower de acceder al núcleo de la arquitectura renacentista... Wittkower postula una voluntad de forma guiada intelectualmente y dirigida a transmitir significado y, por tanto, dirigida a la mente más que a los sentidos*.³⁰ De acuerdo con este planteamiento, el autor *centra su investigación en cuatro temas que considera esenciales; simbolismo, apropiación de formas, desarrollo de tipos edificatorios característicos y conmensurabilidad (proporciones armónicas)*.³¹

La aplicación de las proporciones armónicas y la reducción de las formas a geometrías elementales ponen en evidencia la vinculación existente en el Renacimiento entre

25. MONTES SERRANO, Carlos. *Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura. En el centenario de Rudolf Wittkower (1901-1971)*. RA Revista de Arquitectura, n.º 5, junio de 2003, p. 59

26. *Ibidem*, nota 18, p. 63

27. Como lo denomina Alina A. Payne, *op. cit.*

28. Armazón o entramado (en el libro de Frankl) y marco de referencia (en el de Wittkower) pueden considerarse dos modelos alternativos de estructuración de un texto

29. James Ackerman afirmó que Wittkower fue el primero en encontrar principios generales bajo la superficie de la arquitectura del Renacimiento. (ACKERMAN. *Review*, Art Bulletin 33 (1951), pp. 195-200.)

30. PAYNE, Alina A, *op. cit.*, p. 325.

31. *Ibidem*, p. 325

matemáticas, música y arquitectura, entre ciencia y arte. En conjunto, los temas tratados en el libro constituyen un estudio completo y definieron un nuevo paradigma para la arquitectura del Renacimiento, a la vez que una guía intelectual e, incluso, un modelo operativo para cierta arquitectura moderna posterior a la Segunda Guerra Mundial.

De hecho, el libro ejerció una notable influencia en los arquitectos, sobre todo ingleses, que lo leyeron en su momento y en la década posterior. Esta influencia afectó principalmente a tres aspectos: la construcción modular, el papel de las proporciones y la reevaluación de la arquitectura moderna de las décadas de 1920 y 1930.³² Buena muestra del interés con que fue recibida la obra en el mundo arquitectónico anglosajón es una carta de los Smithson, publicada en el *RIBA Journal* en 1952, en la que afirman:

*El Dr. Wittkower es considerado por los jóvenes arquitectos como el único historiador del arte residente en Inglaterra que es capaz de describir y analizar los edificios en términos espaciales y plásticos, y no en términos de procedencias y fechas.*³³ Si los arquitectos valoraron su capacidad de explicar cuestiones formales, fue cometido de los historiadores el observar que el libro no se limitaba a esas cuestiones formales, sino que ponía de manifiesto el simbolismo consustancial a los edificios renacentistas, como señaló el historiador americano William Jordy: *Hasta 1949, cuando Rudolf Wittkower enfatizó la importancia simbólica de las formas renacentistas en su Architectural Principles in the Age of Humanism, no se reafirmó definitivamente el hecho de que la mayor intensidad de las formas de Alberti sobre las de McKim, Mead & White se deriva sustancialmente de su significado original como manifestaciones visibles de un punto de vista concreto tanto cultural como cósmico.*³⁴

Arquitectura moderna y tradición clásica: el universo crítico de Colin Rowe

Es cierto que no podemos reseñar una relación personal Wittkower-Frankl, pero sí lo podemos hacer en el caso Rowe-Wittkower. Colin Rowe estudió arquitectura en la Universidad de Liverpool y, finalizada su carrera en 1946, ingresó en el Instituto Warburg en Londres para estudiar historia de la arquitectura con Rudolf Wittkower. Éste había publicado ya, entre 1941 y 1945, los tres artículos que dieron origen al libro *Architectural Principles*, aunque el mismo no apareció hasta 1949. Rowe escribió por esos años dos artículos fundamentales: *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947) y *Mannerism and Modern Architecture* (1950), que forman parte del libro *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, publicado muy tardíamente en 1976 y titulado en español *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*.³⁵

En estos artículos, el arquitecto, historiador y crítico inglés *no sólo dio un impulso añadido a los estudios palladianos revividos por los artículos y por el libro de Wittkower, sino que ofreció un análisis provocador de las semejanzas formales y conceptuales entre la arquitectura del siglo XVI y la primera Arquitectura Moderna.*³⁶ En el primero de ellos compara dos villas de Palladio con otras dos de Le Corbusier: la villa Rotonda con la villa Savoye y la villa Foscari o Malcontenta con la villa Stein en Garches, mostrando que había reglas compositivas en las villas de Le Corbusier que se correspondían con otras similares en la villas del arquitecto véneto. Se trata de una comparación no basada en vinculaciones históricamente demostrables, sino en una brillante especulación crítica de carácter trans-histórico que sorprendió –y sigue sorprendiendo– por su perspicacia y frescura intelectual, al poner en un mismo plano de comparación edificios muy distantes en el tiempo. Aunque en este ensayo, y en los que le sucedieron, Rowe daba cumplida prueba de su vasta erudición, su heterodoxo tratamiento no-cronológico de la historia *exasperó a los historiadores convencionales, pero se convirtió en la inspiración de una generación de arquitectos para considerar la historia de manera imaginativa, como un componente activo de su proceso de diseño... Fue una revolución que de repente re-situó a la arquitectura moderna en la historia y reconoció a la historia como una influencia activa.*³⁷ Al mostrar una similitud de principios formales entre el Renacimiento y la modernidad, el ensayo de Rowe desafió la tesis entonces imperante de que la arquitectura moderna había supuesto una ruptura con la historia.

Se puede establecer la conexión de Rowe con su profesor en el Warburg de un modo más concreto: *A partir de los dos artículos de Wittkower (1944 y 1945) sobre los principios de Palladio, Rowe fue capaz de aprovechar tres conceptos que, si bien parecían exentos de modernidad en la obra de Wittkower, asumieron un significado completamente nuevo al ser yuxtapuestos con los de Le Corbusier. El primero de estos conceptos consistía en la idea de*

32. Véase MILLON, Henry A. *Rudolph Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*. Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. XXXI, nº 2, mayo de 1972, pp. 83-91

33. SMITHSON, Alison & SMITHSON, Peter. *RIBA Journal* 59 (1952), pp. 140-141. Citado en ibidem

34. JORDY, William H. . "The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and Its Continuing Influence". Journal of the Society of Architectural Historians, 22 (1963), pp. 177-178

35. Es importante recordar que la primera edición del *Architectural Principles*, en 1949, fue como volumen 19 de los *Studies of the Warburg Institute* y que una edición externa al Instituto – y se supone que con más difusión, al menos entre los arquitectos – no se realizó hasta 1952 en la librería-editorial Alec Tiranti. Por tanto, el artículo de ROWE, Colin "The Mathematics of the Ideal Villa", publicado en la *Architectural Review* en 1947, se anticipó en dos y cinco años, respectivamente, a esas dos primeras ediciones del libro de Wittkower

36. MILLON, Henry A, op. cit, p. 89

37. http://en.wikipedia.org/wiki/Colin_Rowe

los principios arquitectónicos en sí. Wittkower había dejado claro que su tesis se oponía directamente a la de aquellos escritores pertenecientes a la tradición histórica británica (como John Ruskin y Geoffrey Scott) que asociaban el renacimiento con el gusto y la inspiración personal en lugar de con el pensamiento sistemático y la teoría de las proporciones... El segundo concepto consistía en el análisis detallado de las proporciones y de la geometría, dado que revelaba un principio estructural en la obra de Palladio. El tercer concepto, y quizá el más importante de los tres, tenía su origen en una página de plantas diagramáticas de las villas de Palladio, demostración de confianza en un esquema común de distribución espacial que se modificaba y se elaboraba en cada uno de los ejemplos³⁸. Y se pueden establecer sus diferencias con otros historiadores de la arquitectura moderna: Fundamentalmente opuesto a la visión tecnológica y progresista de su contemporáneo Reyner Banham, la interpretación de la modernidad de Rowe era autorreflexiva y buscaba precedentes formales en la historia. Pero, en lugar de proponer fuentes que fueran genéticas o formativas, tal como Sigfried Giedion consideraba las tradiciones barroca y cubista, Rowe proponía otras que entendía de algún modo homólogas, estructurales y paralelas; procedimientos formales paradigmáticos que permitían una interpretación más profunda de la diferencia y la similitud.³⁹

El método de Rowe es de gran interés porque establece comparaciones en las que combina dos niveles, el ideológico y el formal. De los nueve ensayos que se reúnen en el libro, cuatro están dedicados a la cuestión más destacada por los autores que se han ocupado de las aportaciones del libro y, en general, de la relevancia de su autor: la ya comentada vinculación entre la arquitectura moderna y la arquitectura de la tradición clásica y. Son los titulados: *The Mathematics of the Ideal Villa, Mannerism and Modern Architecture*, ya citados, y *Neo-'Clasicism' and Modern Architecture. I y II*. Esta clarividente vinculación, que constituye una crítica radical a la supuesta tabula rasa de la arquitectura moderna, se apoya en un exhaustivo análisis formal, basado en el método comparado de Wölfflin, en *los pares de imágenes de su retroproyector*⁴⁰, pero con un cambio en cuanto a la finalidad de la comparación. Mientras que el objetivo de Wölfflin era establecer las diferencias formales entre el Renacimiento y el Barroco, el de Rowe tiene primordialmente una finalidad contraria: mostrar las afinidades entre el Clasicismo y la Modernidad. En los dos casos esto se realiza por medio del análisis de obras de ambos estilos o períodos.

Esa comparación en paralelo de obras agrupadas en pares de opuestos es estricta en el primero de los ensayos, incluso en el addendum de 1973, en el que propone la comparación entre el Altes Museum de Berlín de Schinkel y el Palacio de Asambleas de Chandigarh de Le Corbusier. En ese addendum, Rowe trata de mostrar que es consciente de las limitaciones del método de Wölfflin, a la vez que reconoce la pervivencia de su utilidad: *Una crítica que empieza con configuraciones parecidas y que pasa luego a identificar diferencias, que intenta establecer de qué modo el mismo motivo general puede ser transformado según la lógica (o la compulsión) de estrategias analíticas (o estilísticas), debe tener, presumiblemente, un origen wölffliniano y sus limitaciones deberían ser obvias. No puede tratar adecuadamente los problemas de iconografía y contenido... pero un ejercicio crítico de estilo wölffliniano (aunque pertenezca penosamente al período de hacia 1900) todavía puede poseer el mérito de llamar la atención en primer lugar hacia lo que es visible y, en consecuencia, tener mínimas pretensiones de erudición y hacer el menor número posible de referencias a algo ajeno a sí mismo.*⁴¹

En otros ensayos, Rowe flexibiliza su método de análisis en relación con el de Wölfflin. El denominado *La estructura de Chicago* ya no introduce arquitecturas clásicas como término de comparación y establece, en primer lugar, una contraposición entre la arquitectura de la Escuela de Chicago y algunos edificios de Frank Lloyd Wright (estructura reticular y cerramiento del espacio independientes entre sí, por una parte, e integración o fusión indivisible de estructura y espacio, por otra), una oposición que se hace extrema –segunda contraposición– entre esos mismos edificios de Wright y los de planta libre europeos; y, en tercer lugar, una contraposición, que en este caso se ocupa de la ideología subyacente a las formas, entre la arquitectura de la Escuela de Chicago y la de planta libre europea (hecho versus idea). Es decir, Rowe construye una magistral comparación a tres bandas, con contraposiciones de los tres términos tomados de dos en dos, para establecer diferencias entre ellos partiendo de sus relativas afinidades.

En el ya citado *Neo-'clasicismo' y arquitectura moderna. II*, Rowe explica que la transformación del pilar en la arquitectura de Mies originó un cambio en el concepto espacial de ésta. Al pasar del pilar de sección circular o cruciforme de su etapa europea al de sección en H de su etapa americana, su arquitectura dejó de ser de planta libre –pilares independientes de los cerramientos del espacio– y condujo a dos alternativas

38. VIDLER, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2011 (2008), p. 89.

39. *Ibidem*, p. 80.

40. *IBIDEM*, p. 80.

41. ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (1976), pp. 22-23. (Con ligeras modificaciones en la traducción.)

para salir del momento de indefinición constituido por el proyecto para el Edificio de la biblioteca y la administración del IIT: la célula espacial única y de techo continuo de la casa Farnsworth o del Crown Hall, y la multiplicidad de células, cada una con su techo piramidal, de un proyecto de Louis Kahn, el Centro para la comunidad judía en Trenton. Rowe califica esas dos alternativas como un giro clasicista en la evolución de la arquitectura moderna. Pero lo más lúcido de su discurso no radica en llegar a esa conclusión, sino en identificar su causa profunda, en detectar el elemento detonante de una transformación arquitectónica radical. Este elemento detonante es el pilar estructural, cuyo cambio de forma va a provocar un cambio espacial decisivo, no sólo en la producción de Mies, sino también en gran medida en la arquitectura moderna en general. Estos ensayos son una muestra de la agudeza crítica de Colin Rowe y de lo incisivo de su análisis, puesto en práctica con extrema precisión para hacer evidentes: 1. Las afinidades, diferencias y transformaciones formales. 2. La vinculación de éstas con las respectivas situaciones culturales o ideológicas. Estos dos aspectos, integrados en sus ensayos, tuvieron sin embargo influencias de distinto carácter.

La influencia más extendida consistió en la nueva valoración de la arquitectura clásica propugnada por las comparaciones clasicistas de Rowe en varios de sus ensayos. A pesar de que éste no fuera exactamente el propósito de su autor, estos ensayos contribuyeron –junto al *Complexity and Contradiction in Architecture* de Venturi y otras influencias- a la eclosión de la llamada arquitectura posmoderna, con su utilización de elementos figurativos y procedimientos compositivos extraídos de la tradición del clasicismo.

Aunque más restringida, la otra influencia es la que nos interesa destacar aquí. La extraordinaria penetración de su análisis formal tuvo una sustancial influencia en algunos discípulos directos, y en otros indirectos a través de la lectura de sus ensayos. El caso más conocido es el de los denominados *New York Five* o, simplemente, *Five Architects* (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk y Meier), para cuyo libro de lanzamiento Rowe escribió una Introducción. Si Michael Graves se pasó pronto al bando del posmodernismo, convirtiéndose en uno de sus más destacados exponentes, otros desarrollaron –y Richard Meier sigue desarrollando- una arquitectura deudora de la de Le Corbusier filtrada por la mirada de Colin Rowe.⁴²

Pero el caso más significativo desde el punto de vista de este escrito es el de Peter Eisenman, que constituiría por derecho propio el siguiente elemento en la secuencia que hemos trazado aquí: Frankl – Wittkower – Rowe, con la figura de Wölfflin como omnipresente referencia en positivo o en negativo. A la largo de su trayectoria como crítico, Eisenman ha practicado un análisis formal extremo de los edificios objeto de su estudio, entendidos como construcciones sintácticas autónomas respecto a sus diversos contextos. Esta interpretación sintáctica de la arquitectura se remonta, a través de la mediación de Rowe, al propio Wittkower. La tesis doctoral de Eisenman en la Universidad de Cambridge –leída en 1963 y publicada en facsímil en 2006- tiene por título *The Formal Basis of Modern Architecture* y en ella analiza ocho proyectos de la primera mitad del siglo XX, dos de cada uno de los maestros Wright, Le Corbusier, Terragni y Aalto. Su libro de 2008, *Ten Canonical Buildings 1950-2000*, puede considerarse una obra que completa la tesis, ya que los diez edificios que analiza pertenecen a la segunda mitad del siglo. Su libro sobre Terragni, publicado en 2003 y tema persistente del autor a lo largo de cuarenta años, es una obra magna en el campo del análisis formal, y en la selección de sus artículos titulada Eisenman *Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, publicada en 2004, se incluyen una serie de ensayos que son piezas destacadas de la crítica contemporánea, ejemplos de un método formal referido a la interioridad de la arquitectura, pero articulado por diversos modelos extra-arquitectónicos. El análisis de estos textos y de su significación crítica constituiría el eslabón siguiente del relato desarrollado aquí, algo que queda por ahora pendiente.



MÉTODO FORMAL
WOLFFLIN
FRANKL
WITTKOWER
ROWE

42. El ensayo *Transparency: Literal and Phenomenal*, incluido en el libro, es el resultado de esa mirada –junto a la de Robert Slutzky- y ejerció una importante influencia sobre los Five y, en concreto, sobre Richard Meier