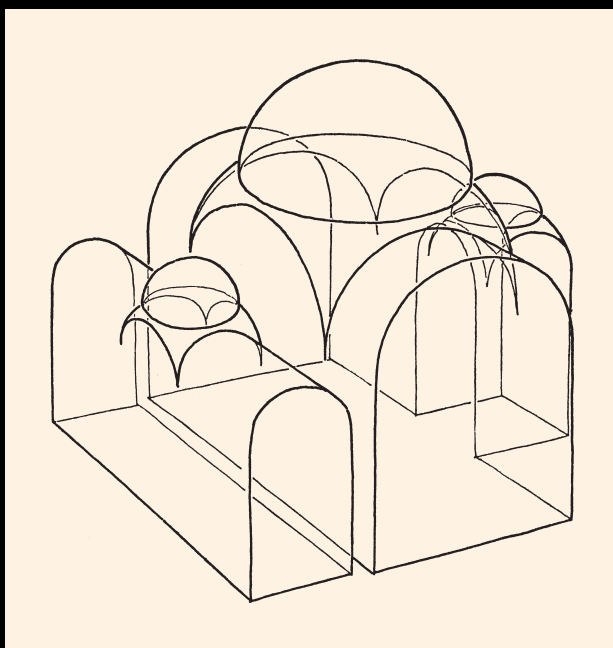


Documentos de
Composición
Arquitectónica

7

Niels Luning Prak

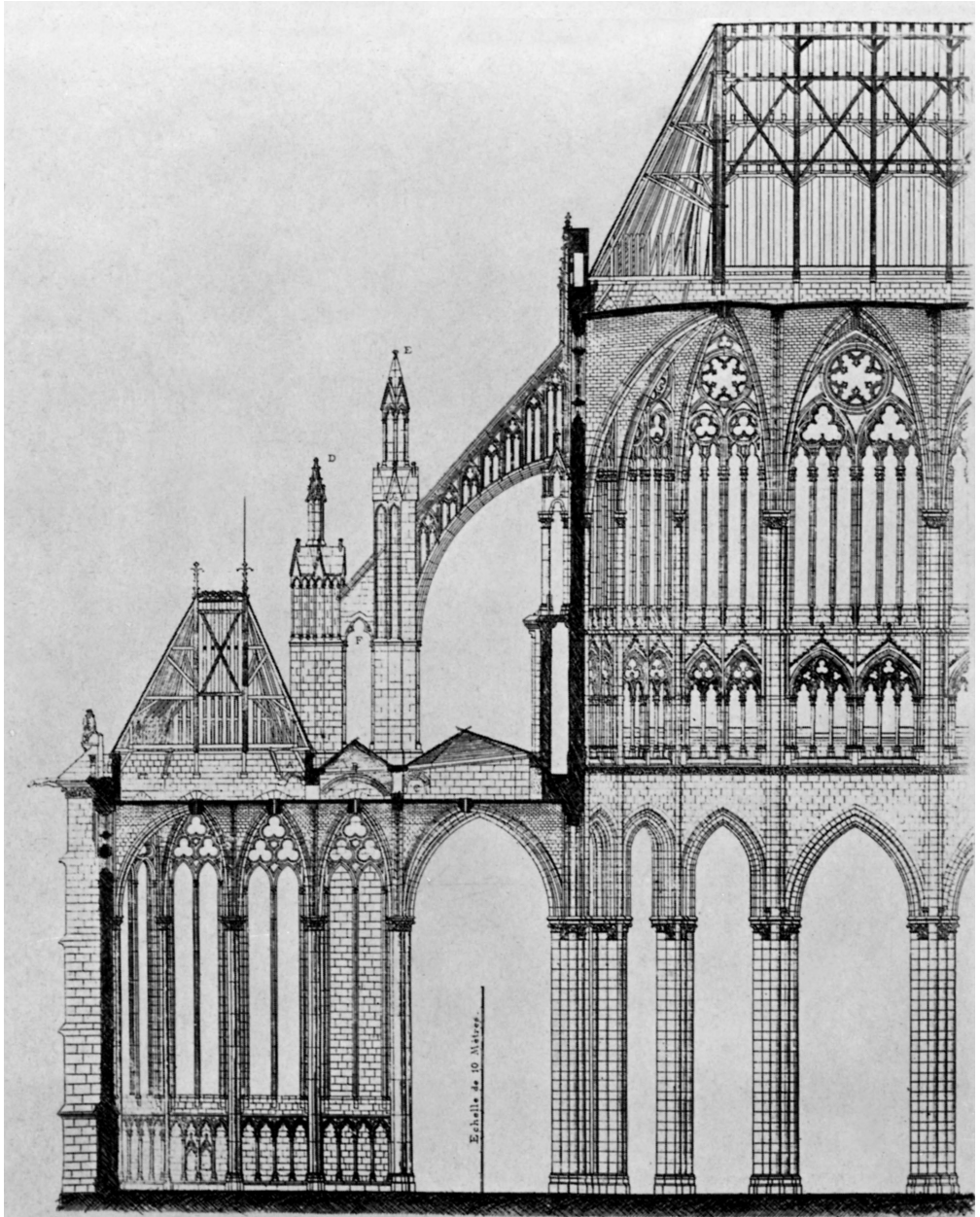
El LENGUAJE de la arquitectura



Una aportación a la teoría arquitectónica

**Editorial
Reverté**

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid



Catedral de Notre-Dame, Amiens, sección longitudinal por el presbiterio y la capilla de la Virgen.

Documentos de
Composición
Arquitectónica

7

Niels Luning Prak

El LENGUAJE de la arquitectura

Una aportación a la teoría arquitectónica

Prólogo

Manuel de Prada

Epílogo

Ángel Cordero

Traducción

María Hernández Díaz

Edición

Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Esta edición forma parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica (DCA) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), instituciones que han colaborado en su edición y publicación.



Edición original:

The language of architecture: a contribution to architectural theory
La Haya y París: Mouton, 1968

Esta edición se publica con permiso de los herederos del autor.

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2018

Edición en papel:

ISBN: 978-84-291-2307-4

Edición e-book (PDF):

ISBN: 978-84-291-9491-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S. A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Teléfono (+34) 93 419 3336

Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

1475

Índice

| | |
|--|-----|
| <i>Prólogo</i> | |
| Prak: de la forma al significado | 7 |
| Prefacio | 17 |
| PARTE I: ANÁLISIS | |
| I La estética formal y la simbólica | 25 |
| II El simbolismo | 37 |
| III Conceptos básicos | 47 |
| IV La clasificación de las formas | 55 |
| PARTE II: HISTORIA | |
| v El esquema general | 63 |
| VI Iglesia de Santa Constanza, Roma, 337-350 | 73 |
| VII Iglesia de San Miguel, Hildesheim, 1010-1033 | 85 |
| VIII Catedral de Notre-Dame, Amiens, 1220-1269 | 101 |
| IX Capilla Pazzi, Florencia, 1443-1478 | 129 |
| X Biblioteca Imperial, Viena, 1681-1726 | 147 |
| XI Nuevo palacio de Westminster, Londres, 1835-1865 | 169 |
| XII Bolsa de Comercio, Ámsterdam, 1898-1903 | 187 |
| XIII Casa Johnson, New Canaan, 1949 | 199 |
| XIV Capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-1955 | 209 |
| XV Aportaciones recientes | 219 |
| APÉNDICES | |
| A Un análisis de los 16 puntos de Theo van Doesburg | 225 |
| B Categorías de la crítica | 229 |
| Bibliografía | 231 |
| Índice alfabético | 241 |
| <i>Epílogo</i> | |
| Atravesar la fantasía | 249 |

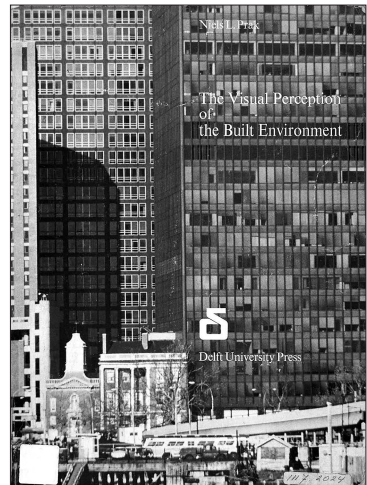
Sobre esta edición

La edición original de este libro fue publicada en 1968 por la editorial Mouton, ya desaparecida, con una ayuda de la Netherlands Organization for the Advancement of Pure Research (Zwo). Para esta edición se han insertado las ilustraciones lo más cerca posible de su descripción. También se han intercalado notas editoriales (indicadas con * y signos similares) entre las notas originales, para hacer aclaraciones y detallar las referencias bibliográficas.

Manuel de Prada

Cubiertas del libro *De visuele waarneming van de gebouwde omgeving* (1973) y de su versión inglesa, *The visual perception of the built environment* (1977).

El boletín número 22 de la International Association for People-Environment Studies (IAPS) publicó una triste noticia:¹ en enero de 2002 falleció Niels Luning Prak, arquitecto y profesor de la Universidad de Delft, reconocido en la asociación por su libro *De visuele waarneming van de gebouwde omgeving*.² A modo de homenaje, el boletín incluía una breve biografía, que aquí resumimos.



Manuel de Prada es profesor de Composición Arquitectónica en el departamento homónimo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM); es autor de numerosos libros, entre ellos, *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura* (2008), *La casa inglesa: función, forma y mito; una revisión del modelo funcional* (2011), *Arte, arquitectura y mimesis* (2012) y *Arte, arquitectura y montaje: fundamentos estructurales del montaje en el arte y la arquitectura* (2014).

Niels Luning Prak nació el año 1926 en Eindhoven, Países Bajos. Entre 1945 y 1951 estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Tecnología de Delft; con la ayuda de una beca Fulbright, completó sus estudios en la Universidad de Columbia, en Nueva York. A su vuelta, en 1953, comenzó a ejercer la profesión de arquitecto, y poco después, empezó a impartir las asignaturas de Geometría y Forma en la escuela donde había estudiado. En 1963 fue nombrado profesor titular; en 1967, decano, cargo que ejerció durante tres años y que dedicó a democratizar la universidad, por lo cual se ganó el sobrenombre de ‘el profesor rojo’. Finalmente, en 1991 fue nombrado profesor emérito. Ese año, la Universidad de Delft publi-

1. International Association for People-Environment Studies, *Bulletin of people-Environment Studies*, n° 22, otoño 2002, páginas 26-28;

<https://www.udc.es/dep/ps/grupo/bulletin/bulletin22.pdf>.

2. Niels Luning Prak, *De visuele waarneming van de gebouwde omgeving* (Delft: T.H.

Delft, Afdeling der Bouwkunde, 1973); versión inglesa: *The visual perception of the built environment* (Delft: Delft University Press, 1977).

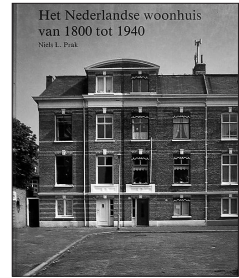
có el libro *Het Nederlandse woonhuis van 1800 tot 1940*, donde Prak presentaba la casa urbana holandesa en relación con los factores sociales, económicos y técnicos.³

Prak fue un profesor entusiasta, tanto en clase como en tutorías; preguntaba a sus alumnos y les ayudaba a resolver los problemas; relacionaba los contenidos de su asignatura con otros campos y disciplinas, en particular con el ejercicio de la profesión, la historia, la psicología, la sociología y los fundamentos del lenguaje. De su padre, Jacob Luning Prak –pionero en el empleo y desarrollo de las pruebas psicológicas objetivas en los Países Bajos–, heredó el interés por la psicología experimental y las teorías de la Gestalt. Los límites de las disciplinas eran para él desafíos, obstáculos que se debían superar o vacíos que había que completar. Según sus amigos, estaba siempre atareado, ya fuese en sus clases, en su casa de Róterdam o en actos sociales; residía en una típica vivienda adosada holandesa que no era precisamente la imagen que correspondía a la casa de un arquitecto. Sufrió una enfermedad incurable, pero vivió lo suficiente como para ver publicado el libro de su hijo Maarten sobre el arte del siglo xvii en la República Holandesa: *Gouden eeuw: het raadsel van de Republiek*.⁴

El lenguaje de la arquitectura

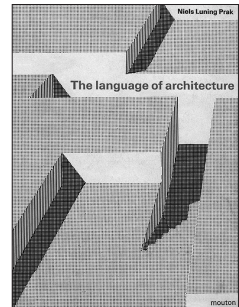
En el presente libro, publicado originalmente en inglés en 1968, Prak se ocupa de las relaciones estructurales entre las formas arquitectónicas y el contexto en el que surgen; confía en encontrar algún patrón consistente de relaciones entre las formas y sus significados; distingue entre aspectos funcionales, formales y simbólicos, pero prescinde de los funcionales y se concentra en las relaciones entre lo que denomina ‘estética formal’ y ‘estética simbólica’. Para ello, asocia la primera con la proporción, el ritmo, la repetición, la cohesión y la congruencia; y la segunda, con las nociones de honradez y verdad. En la práctica –reconoce Prak–, la estética de la arquitectura es un único sistema de aspectos formales y simbólicos, pero él los presenta separados con el fin de aclarar los conceptos y evitar la confusión; y quizá, también, por la dificultad de establecer relaciones entre ellos. El análisis simbólico –tiene razón Prak– es heurístico, está enraizado en los significados que las formas han adquirido para una sociedad y un tiempo determinados. Pero los principios psicológicos de la percepción mediante los cuales él se aproxima a las formas desalientan la reflexión sobre los contextos social y cultural, razón por la cual Hanno-Walter Kruft afirma en su *Geschichte der Architektur-Theorie* que Prak recurre en este libro a una metodología dudosa para conseguir que la estética de la arquitectura dependa de la historia social.⁵

En cualquier caso, Prak no fue el primero en aplicar al arte los principios de la percepción visual definidos por los psicólogos de



Cubierta del libro *Het Nederlandse woonhuis van 1800 tot 1940* (1991).

Cubierta de la edición original del presente libro: *The language of architecture* (1968).



3. Niels Luning Prak, *Het Nederlandse woonhuis van 1800 tot 1940* (Delft: Delfse Universitaire Pers, 1991).

4. Maarten Prak, *Gouden eeuw: het raadsel van de Republiek* (Nimega: SUN, 2002).

5. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architektur-Theorie: von der Antike bis zur Gegenwart* (Múnich: Beck, 1985); versión española: *Historia de la teoría de la arquitectura* (Madrid: Alianza, 1990), página 750.

la Gestalt; lo hicieron Rudolf Arnheim en los años 1950 y Christian Norberg-Schulz en los años 1960. Tampoco fue Prak el primero en relacionar los fenómenos perceptivos con las emociones que despiertan las obras de arte, sino que siguió el camino iniciado por Walter Abell en el libro *The collective dream in art* (1957), cuyo subtítulo explica bien el contenido: ‘una teoría psicohistórica de la cultura basada en las relaciones entre las artes, la psicología y las ciencias sociales’;⁶ esa teoría psicohistórica pretendía conciliar los distintos enfoques críticos del arte visual con las aportaciones y los métodos de otras disciplinas, incluso con el psicoanálisis. Prak la adoptó, incluyendo quizá que el fundamento de la cultura son las emociones, y que los sentimientos, no las razones, nos permiten interpretar las manifestaciones culturales.⁷ Pero este libro se incluye también en otro contexto.

Como es sabido, el interés por la semiótica aumentó a principios de los años 1960 y pronto se trasladó a la arquitectura, lo que propició la interpretación de ésta como un conjunto de signos. El libro de John Summerson *The classical language of architecture* (transcripción de unas charlas escritas en 1963 para la BBC), se convirtió en un gran acontecimiento, no porque el autor descubriese los principios de la gramática de la Antigüedad –bien conocidos–, sino porque afirmaba encontrarlos en la obra de grandes arquitectos modernos, como Peter Behrens y Le Corbusier.⁸ Otras importantes publicaciones destacaron el valor de la arquitectura como expresión de significados. Dos de las más influyentes fueron *Analisi del linguaggio architettonico* (1964), de Giovanni Klaus Koenig,⁹ e *Intentions in architecture* (1963), de Christian Norberg-Schulz:¹⁰ la primera, dedicada a mostrar que la arquitectura consiste en signos que promueven comportamientos; y la segunda, más ambiciosa, a integrar los aspectos perceptivo y simbólico de las formas, dando por supuesto que la arquitectura responde más a la necesidad de expresar significados que a las necesidades de abrigo y refugio. Y un par de años después se publicaron otros dos libros fundamentales que partían de esta misma premisa: *L'architettura della città* (1966), de Aldo Rossi, que enfatizaba el carácter evocativo de la arquitectura;¹¹ y *Complexity and contradiction in architecture* (1966), de Robert Venturi, que propo-

6. Walter Abell, *The collective dream in art: a psycho-historical theory of culture based on relations between the arts, psychology, and the social sciences* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957).

7. Ésta es la tesis que defiende Antonio Damasio en *A estranha ordem das coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas* (Lisboa: Temas e Debates / Cir-

culo de Leitores, 2017); versión española: *El extraño orden de las cosas: la vida, los sentimientos y la creación de las culturas* (Barcelona: Destino, 2018).

8. John Summerson, *The classical language of architecture* (Londres: Methuen & Co., 1963); versión española: *El lenguaje clásico de la arquitectura: de L.B. Alberti a Le Corbusier* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974).

9. Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico* (Florenca: Libreria Editrice Fiorentina, 1964). Umberto Eco se apoyó en este libro de Koenig para explicar que la arquitectura es un sistema de signos que disfrutamos como acto de comunicación, lo que incluye comunicar también la función: Umberto Eco, *La struttura assente* (Milán: Bompiani, 1968); versión española: *La*

estructura ausente (Barcelona: Lumen, 1972).

10. Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture* (Oslo: Universitetsforlaget, 1963); versión española: *Intenciones en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

11. Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Padua: Marsilio, 1966); Versión española: *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1971).

nía una aproximación a la historia no sólo contemplando el pasado como pasado, sino también como presente.¹²

Esos libros mostraron que la arquitectura es, en esencia, representación, expresión de significados; no expresión de las inquietudes de tal o cual arquitecto, sino de significados que conceden sentido a la existencia. En rigor, nada nuevo. Victor Hugo había definido la arquitectura como «el gran libro de la humanidad, la principal expresión del hombre en sus diversos estados de desarrollo», al menos hasta la aparición de la imprenta.¹³ Ya en el siglo xx, Adolf Loos explicó el fundamento de la arquitectura haciendo referencia al pequeño montículo de tierra que, cuando lo encontramos por casualidad en un claro del bosque, nos hace ponernos serios y nos dice que allí hay alguien enterrado.¹⁴ La arquitectura es «la expresión cristalina de los pensamientos más nobles del hombre, su fervor, su humanidad, su fe, su religión», escribió Walter Gropius nueve años después.¹⁵ «Los edificios están basados en creencias... éste es el material que ustedes necesitan conocer y saber cómo expresar. Esto es lo más importante», remató Louis Kahn.¹⁶ Todos ellos sabían que la arquitectura es la expresión del espíritu que hace el mundo habitable, no porque persiga la utilidad o el confort, sino porque es significativa; sabían que las formas del arte ‘dicen’ cómo es el mundo, al igual que el lenguaje. Es verdad que la arquitectura es un lenguaje distinto al verbal: no está sometida a reglas gramaticales precisas y la relación entre el significante y el significado no es en ella arbitraria.¹⁷ Pero, al igual que la lengua, la arquitectura solo es significativa porque se encuentra sometida a un orden formal.

Lo carente de orden –había advertido Ernst Cassirer en los años 1940– no sólo no podría pensarse, sino tampoco percibirse o intuirse. Cassirer veía en el lenguaje y en el arte la prueba de una estructuración del mundo anterior a la lógica, de un orden anterior al lenguaje. Mediante el lenguaje y el arte –dice Cassirer– adquirimos la visión de una realidad objetiva. Sólo por su mediación, «el yo no sólo logra penetrar en la visión de un orden preexistente, sino que contribuye por su parte a ese orden».¹⁸ Prak lo comparte; sabe que

12. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966); versión española: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), página 20.

13. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), libro v, capítulo 2, *Œuvres complètes*, (Impr. nat., Roman), página 142. Esta frase se refiere a la arquitectura construida desde el origen hasta el siglo xv.

Según Hugo, el libro impreso acabó con la arquitectura.

14. Adolf Loos, “Architektur”, *Der Sturm* (Berlín), 15 de diciembre de 1910; versión española: “Arquitectura”, en *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), página 230.

15. Walter Gropius, “Was ist Baukunst?”, *Weimarer Blätter* (Weimar), 1919, número 9, página 220; versión española: “¿Qué es arquitectura?”, en Joaquín Medi-

na Warmburg, *Walter Gropius, proclamas de modernidad; escritos y conferencias, 1908-1934* (Barcelona: Reverté, 2018), página 157.

16. David B. Brownlee y David G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1991); versión española: *Louis Kahn, en el reino de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), página 102.

17. Rafael Moneo discutió esta interpretación en su discurso *Sobre el concepto de*

arbitrariedad en arquitectura, leído con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, celebrado en Madrid el día 16 de enero de 2005.

18. Ernst Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften: 5 Studien* (Gotemburgo: Wettergren & Kerber, 1942); versión española: *Las ciencias de la cultura* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951), páginas 28-32. En la obra *Philosophie der symbolischen formen*

el ser humano no es un animal de razones, sino de símbolos; que la conciencia del lenguaje y del arte, la conciencia del símbolo, imprime su sello a la percepción y a la intuición; y decide comenzar su libro por el orden que se ofrece a la percepción. Para ello se apoya en el modelo formalista que, basado en la teoría de la ‘pura visibilidad’, explica el arte como el desarrollo de un proceso no intelectual que va desde la percepción visual hasta la expresión objetiva de lo visto. Y Prak reconoce su deuda con dos importantes autores de estirpe formalista: Heinrich Wölfflin y su discípulo, Paul Frankl.

En el presente libro, Prak explica que los conceptos antitéticos y correlacionados (*co-ordinates*) que emplea para clarificar los problemas proceden de Wölfflin, quien los empleó por primera vez en su libro *Renaissance und Barock* (1888).¹⁹ Y añade que el término *co-ordinate* fue también utilizado por Paul Frankl en el libro *The Gothic*, publicado en 1960.²⁰ Pero muchos años antes, en 1914, Frankl había publicado *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, un libro dedicado «respetuosamente» a Wölfflin, pero que puso en evidencia las carencias de un análisis exclusivamente fundado en pares de conceptos generales y opuestos.²¹

En este último libro, Frankl describió la evolución de la forma espacial, de la forma corpórea y de la forma visible; definió las constantes formales para distintos periodos históricos y se aproximó a lo que hoy podría ser un análisis tipológico. Pero también dedicó un capítulo adicional al estudio de la arquitectura entendida como escenario de la actividad humana: ‘Fases evolutivas de la intención y el propósito’, un texto que rebasa el horizonte de Wölfflin y lo aproxima al presente libro de Prak. Dice Frankl que el espacio, la materialidad, la luz y la figura son componentes necesarios de todo acontecimiento arquitectónico, pero también aclara que no son suficientes: «cualquier granero posee esos cuatro elementos.»

Si la arquitectura constituye el escenario para el culto religioso, los asuntos oficiales y de gobierno [...], el estilo arquitectónico sólo podrá surgir cuando toda la cultura haya obtenido ya su forma intelectual. Los conceptos de la vida, las ideas religiosas, políticas y científicas que constituyen la totalidad de la cultura renacentista tenían que estar creados antes de que pudiese nacer el artista del Renacimiento.²²

Las ‘historias’ de Wölfflin y Frankl –como es sabido– fueron las primeras que concedieron el protagonismo a las obras y no a los artistas. En ellas, el productor permanece en segundo plano, lo cual se justifica porque él también es un producto de su época, un altavoz de los secretos anímicos de su tiempo; según lo definió Jung, «cree hablar desde sí, pero es el espíritu de la época quien dicta sus palabras».²³ Todos esos libros mostraron que quien ‘habla’ no es el artista, sino las obras. Es cierto que el artista se nos presenta en la actualidad como un ser hecho a sí mismo y un creador, pero hace obras

(Berlín: Bruno Cassirer, 3 volúmenes e índice, 1923, 1925, 1929 y 1931), Cassirer explicaba que lo simbólico es el supuesto previo para captar objetos o realidades; versión española: *Filosofía de las formas simbólicas* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1971).

19. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (Múnich: Akkermann, 1888); versión española: *Renacimiento y Barroco* (Madrid: Alberto Corazón, 1977).

20. Paul Frankl, *The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries* (Princeton: Princeton University Press, 1960).

21. Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (Leipzig y Berlín: Teubner, 1914); versión española: *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura: el desarrollo de la arquitectura europea, 1420-1900* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

22. *Ibidem*, página 36.

23. Carl Gustav Jung, *Psychologie und Poesie* (Berlín: E. Ermatinger, 1930); versión española: “Psicología y poesía”, en ‘Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia’, *Obra completa*, volumen 15 (Madrid: Trotta, 1999), página 94.

de arte en la medida en que el arte le hace a él. Su misión no es producir algo completamente nuevo, sino expresar del modo más claro, intenso y profundo lo que debe ser expresado. La misión del artista es producir, de ese modo, un mundo más rico y significativo.

Arte y arquitectura

Hoy dudamos de nuestro arte, pero somos inquilinos del lenguaje y podemos recurrir al actual *Diccionario de la Lengua Española*. 'Arte' –dice en primer lugar– es «capacidad, habilidad para hacer algo». Descartado el mal arte del artero, nos queda el arte que los griegos denominaban τέχνη (*téchne*), un modo de hacer, sometido a normas, capaz de desvelar la esencia de lo hecho. Arte es la expresión personal de un artista –solemos pensar–, pero no es difícil entender que todo lo que sea única y exclusivamente expresión personal es por definición insignificante.²⁴ De acuerdo con ello, la obra hecha con arte, la obra de arquitectura, es un 'artificio' destinado a desvelar la naturaleza de las cosas y, por tanto, está al servicio del conocimiento. Su fin no es expresar la personalidad del autor, inevitablemente una máscara, ni reproducir la apariencia de las cosas, sino expresar la naturaleza esencial o ideal de lo realizado, lo cual es tanto como decir 'producirla': ¿para qué reproducir las cosas tal como las percibimos, si ya tenemos los originales?, se preguntaba Hegel. El arte no reproduce lo visible, sino que 'hace visible' –confirmó Paul Klee–; se diferencia de la cría caballar en que no es reproducción, sino producción, remató Ortega y Gasset con ironía.

Si aceptamos que la arquitectura es un arte, todo lo que afirmemos del arte deberíamos afirmarlo también de la arquitectura. Si el fundamento del arte es la representación, ésta será también el fundamento de la arquitectura. Si el arte expresa significados, lo hará también la arquitectura. Si el fin del arte es el conocimiento inmediato de la esencia de las cosas, éste será también el de la arquitectura. Y si el fundamento de dicho conocimiento es la imitación –como sostiene la epistemología–, ésa será también el fundamento de la arquitectura; bien entendido que imitar no es copiar, sino 'hacer' como si fuésemos otro en la representación: como el niño que juega a ser una locomotora, precisamente para ser él y no una máquina sin alma; o el que comienza a hablar y concede significado a las cosas imitando lo que dicen los que están a su lado; o el aprendiz de un maestro (¿cómo podrían existir maestros en un arte si no hubiesen imitado antes a otros maestros?).

Según Eugenio Trías, la mimesis es la idea clave que permite entender no sólo el arte y su dialéctica, sino todo proceso de humanización, toda formación. La capacidad de hacer como si fuésemos otro mediante actos significativos, la capacidad de imitar, es el origen del lenguaje y del arte, formas primarias de la representación, necesariamente colectivas. El lenguaje y el arte hacen el mundo gra-

24. «Un arte que sea única y fundamentalmente personal merece ser tratado como una neurosis», escribió Jung (*ibidem*, página 93). «El que quiera expresarse, que se haga cantautor», recomendó Oriol Bohigas a los estudiantes en la conferencia impartida en el congreso 'Modelos de enseñanza de arquitectura', celebrado el 6 de mayo de 2010, que sirvió como acto de presentación de la Escuela de Arquitectura de Toledo. (Doy fe.)

cias a la mimesis, lo cual no resta mérito al artista, sino que le concede un importante papel en la renovación de los significados y, por tanto, de lo real. Así entendida, la mimesis es el fundamento de la originalidad, pues remite lo hecho al origen: la gente siempre habla de originalidad, pero ¿qué quiere decir eso?, se preguntaba Goethe. «Nada más nacer, el mundo empieza ya a influir en nosotros y si-gue haciéndolo hasta el final. Y, en definitiva, ¿qué podemos consi-derar propio más que la energía, la fuerza y la voluntad? Si pudiera enumerar todo lo que les debo a mis predecesores y coetáneos, poca cosa quedaría de la lista». ²⁵ Incluso la originalidad más radical tie-ne lugar en cierto contexto, aunque sea el de un lenguaje existente, confirma George Steiner: «puesto que somos animales de lenguaje e imágenes, y puesto que el origen y la transmisión de lo ficticio (lo mítico) son orgánicos al lenguaje, gran parte de nuestra existencia personal y social ya ha sido dicha». ²⁶

El artista, en efecto, es alguien que habla, pero sólo porque antes ha aprendido una lengua; es hablante y oyente a la vez –dice Robin George Collingwood–, ²⁷ como el niño que aprende la lengua: oye lo que otros hablan y habla a los demás. Y así se convierte en poeta, músico, pintor, escultor o arquitecto no por un proceso de desarro-llo desde su interior –«como si le saliera la barba»–, sino al vivir en sociedad y al aprender a comunicarse con los demás. «Cobra con-ciencia de sí, como persona y como artista, en relación con los de-más. Si tiene un nuevo pensamiento, deberá explicarlo para descu-brir si pueden entenderlo y para comprobar si se trata de un buen pensamiento o, por el contrario, de una vulgar tontería». El indivi-dualismo insiste en que la obra de arte es la creación exclusiva del artista y en que lo expresado y el modo de hacerlo se deben única-mente a sus deseos, continúa Collingwood. Para quienes aceptan este prejuicio,

resulta escandaloso descubrir que las obras de Shakespeare son sólo adaptaciones de los dramas de otros escritores, trozos de Holinshed, de las *Vidas* de Plutarco, fragmentos de la *Gesta romanorum*. Para ellos resulta problemático descubrir que Händel imitaba movimientos completos de Arne; que el *scherzo* de la *Sinfonía en do menor* de Beethoven empieza recreando el final de la *Sinfonía en sol menor* de Mozart, con los compases divididos, de un modo diferente; que Turner acostumbraba a tomar sus composiciones de las obras de Claude Lorrain, etcétera. ²⁸

Las distintas formas de la cultura, el lenguaje, el arte o la religión no son una suma de acciones realizadas por individuos aislados ni el resultado de un acuerdo entre individuos o de la intervención de una instancia suprapersonal. Su existencia se explica porque el yo y el tú no son factores dados y fijos, porque no existe un yo fijo y ce-rrado que se relacione con un tú separado y del mismo tipo. ²⁹ En el

25. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Leipzig: Reclam, 1823-1832); versión española consultada: *Conversaciones con Goethe* (Barcelona: Acantilado, 2005), página 185.

26. George Steiner, *Real presences: is there anything in what we say?* (Londres: Faber and Faber, 1989); versión española consultada: *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* (Barcelona: Destino, 2001), página 238.

27. R. G. Collingwood, *The principles of art* (Oxford: Oxford University Press, 1938); versión española consultada: *Los principios del arte* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993).

28. *Ibidem*, páginas 293-295.

29. Cassirer, *Las ciencias de la cultura*, páginas 83-86.

lenguaje y en el arte, el yo y el tú se separan sólo para volver a integrarse, y esta doble función de la separación y la integración, propia de todo lo simbólico, se produce en la mimesis. Gracias a la mimesis, la obra hecha con arte recrea lo real y nos recrea, pues no somos exactamente los mismos después de perder nuestro yo en una obra de teatro, literaria o cinematográfica, de olvidarnos del yo 'en' la música, la pintura, la escultura o la arquitectura. La mimesis permite que la obra sea personal y universal a la vez, asunto de todo ser humano; la convierte en metafórica y simbólica: metafórica, en tanto 'transporta' significados; simbólica, en tanto 'reúne' lo separado.³⁰ Sin duda, una obra puede admitir distintos significados, y un mismo significado puede ser expresado por distintas obras. Pero –como se acaba de señalar– condición del significado es el orden formal, lo cual implica la composición, disciplina que se ocupa de los vínculos estructurales que permiten que la obra sea un todo significativo y no una simple acumulación de elementos.

La composición

La composición es el puente entre el orden formal y los significados que las artes expresan; se ha interpretado como 'término de la generación', pues todo lo bien generado –sea natural o artificial– se atribuía a la composición; y es evidente que la descomposición sigue a la muerte. La palabra *com-positio* es traducción de la griega *συνθεσις* (*syn-thesis*), que significa 'conjunción de posiciones' y todavía se usa en Grecia para decir 'proyecto de arquitectura'. En la dialéctica, 'síntesis' es el resultado de un proceso que comienza con una 'tesis' ('posición' o afirmación razonable), continúa con la 'antítesis' (objeción razonable a la tesis) y concluye con la afirmación simultánea de la tesis y la antítesis. Pero el pensamiento tiene dificultades para acceder inmediatamente a la síntesis; diseciona y, al hacerlo, destruye la unidad que pretende aprehender: lo que es libre no puede estar regulado; lo interno no puede ser externo; lo espiritual no puede ser material, etcétera. Sin embargo, la obra compuesta con arte es capaz de expresar de un modo inmediato la conjunción de lo diferente y la unidad de los opuestos; no sólo es reflejo de un orden que trasciende a la obra, sino síntesis ideal de los aspectos del mundo que el intelecto presenta separados: del orden y la libertad, de la unidad y la diversidad, de la materia y el vacío, del mundo interno del sujeto y el mundo externo del objeto, etcétera.

Es cierto que los vínculos estructurales en los cuales se fundamenta la composición implican limitaciones. El poeta conoce bien las que le impone la lengua, aunque se exprese con libertad; y el músico, las que le imponen los tonos, aunque persiga la atonalidad. Pero tales limitaciones son condición de libertad: «que me den lo finito, lo definido, la materia que puede servir a mi operación, en tanto

30. La palabra *sym-bollon* significa reunión de lo que conjuntamente se arroja; aludía a los fragmentos de un objeto que, al reunirse, confirmaban la existencia de un acuerdo.

esté al alcance de mis posibilidades», explicaba Ígor Stravinsky en 1939 a sus alumnos de la Universidad de Harvard:

Ella [la materia de trabajo] se me da dentro de sus limitaciones. A mi vez, le impongo yo las mías. Henos entonces en el reino de la necesidad. Y con todo: ¿quién de nosotros no ha oído hablar del arte sino como un reino de libertad? Esta especie de herejía está uniformemente extendida porque se piensa que el arte cae fuera de la actividad común. Y en el arte, como en todas las cosas, no se edifica si no es sobre un conocimiento resistente.³¹

Los principios de composición no son tiranías arbitrariamente inventadas, sino requeridas por la organización misma del ser espiritual: condiciones necesarias de la originalidad, insistía Stravinsky. El arquitecto Robert Atkinson lo expresó de otro modo:

La composición, o el diseño de una forma en abstracto, es curiosamente universal en sus fundamentos, tanto en la pintura y la escultura, como en la arquitectura. Lo claro y lo oscuro, el vacío y el lleno, las masas –cualquiera que sea el sentido que demos a la palabra– siempre significan lo mismo en todas esas artes.³²

Frank Lloyd Wright afirmó que la composición había muerto para que viviese la creación, pero nunca dejó de componer. Con este tipo de manifestaciones, sólo se oponía al formalismo académico y a la reproducción de la arquitectura del pasado. De hecho, la puesta en primer plano de la composición permitió a las vanguardias artísticas prescindir de la apariencia de las cosas y dedicarse a la pura forma o ‘composición’, y así titularon muchas de sus obras.

La insistencia en la pura forma y la pura composición permitió prescindir del significado de la arquitectura durante unas décadas. Pero no por eso la arquitectura dejó de significar. Poco después de la publicación de este libro de Prak, algunos arquitectos plantearon la posibilidad de que los distintos lenguajes de la arquitectura, al igual que las distintas lenguas, compartiesen una misma estructura. Fue en el congreso ‘Arquitectura, historia y teoría de los signos’, celebrado en Castelldefels (Barcelona) en 1972.³³ Los participantes en aquel congreso –entre los que no había lingüistas– deseaban saber si la arquitectura podía estudiarse como un sistema de signos comparable a una lengua; aspiraban a integrar en el estudio de la arquitectura el modelo sincrónico (propio del análisis estructural) y el diacrónico (propio de la historia); no llegaron a conclusiones relevantes, pero admitieron la posibilidad de aplicar a la arquitectura un enfoque estructuralista que integrase esos dos modelos, sincrónico y diacrónico, y que se ocupase de las relaciones entre las formas y los significados. Cuando nos enfrentamos a fenómenos tan complejos que no permiten su reducción a otros de orden inferior

31. Ígor Stravinsky, *Poétique musicale: sous forme de 6 leçons* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942); versión española consultada: *Poética musical: en forma de seis lecciones* (Barcelona: Acontillado, 2006).

32. Robert Atkinson, en el prólogo al libro de Howard Robertson, *The principles of architectural composition* (Londres: The Architectural Press, 1924).

33. Entre los ponentes estaban Peter Eisenman, Charles Jencks, Alan Colquhoun, Juan Pablo Bonta, Oriol Bohigas, Tomás Llorens y Xavier Rubert de Ventós. Para ampliar la información puede verse Tomás Llorens (edición), *Arquitectura, historia y teoría de los signos: el symposium de Castelldefels* (Barcelona, COACB / La Gaya Ciencia, 1974).

–aclaró Claude Lévi-Strauss en una conferencia pronunciada en la Universidad de Toronto–, sólo podemos abordarlos estudiando sus relaciones internas, es decir, intentando comprender qué tipo de sistema original forman en conjunto: «y es esto, precisamente, lo que intentamos hacer en la lingüística, en la antropología y en muchos otros campos». ³⁴ Lévi-Strauss estaba convencido de que es absolutamente imposible concebir el significado sin orden.

La unidad de análisis apropiada para el estudio del significado de las formas arquitectónicas –confirma Juan Pablo Bonta– no es la obra aislada, sino el sistema. Incluso los atributos percibidos en una forma particular dependen de la posición que ésta ocupa dentro del sistema. Ciertamente no es fácil conciliar los enfoques tipológico e histórico de los sistemas de significación: o bien la tipología se considera subordinada a la historia, o la historia a la tipología. Pero sabemos que las formas adquieren significado, estilístico o tipológico, como consecuencia de sus posiciones en ciertos sistemas: «implantados en sistemas distintos, sus significados pueden variar». ³⁵

Lo explicó Henri Focillon en *Vie des formes* ³⁶ y, tres décadas después, Christian Norberg-Schulz en *Significato nell'architettura occidentale*, ³⁷ donde este último advirtió además que la arquitectura, aunque no ofrezca significados claros y precisos, es capaz de expresar las complejidades y contradicciones inherentes a la existencia.

Y al igual que Norberg-Schulz, Prak señala aquí el camino hacia una teoría integrada de la arquitectura que incluya los aspectos formales y los simbólicos; explica la arquitectura como un lenguaje condicionado por los principios de la percepción visual y por el contexto en el que surge, pero no sólo como un lenguaje que el hombre habla, sino como un lenguaje que ‘habla’ al hombre. Es una tarea difícil, pero necesaria, pues renunciar a ella supone renunciar al significado y aceptar, ingenuamente, que la arquitectura sólo es la expresión del arquitecto; y el mundo, una acumulación de impresiones.

Madrid, julio de 2018.

34. Claude Lévi-Strauss, *Myth and meaning: five talks for radio* (Toronto: University of Toronto Press, 1978); versión española consultada: *Mito y significado* (Madrid: Alianza, 2002), página 31.

35. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977), página 145.

36. Henri Focillon, *Vie des formes* (París: Presses Universitaires de France, 1943); versión española: *Vida de las formas y elogio de la mano* (Madrid: Xarait, 1983).

37. Christian Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura occidentale* (Milán: Electa, 1974); versión española: *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas* (Barcelona, Gustavo Gili, 1983).

Prefacio

Resumen

Este libro habla de teoría de la arquitectura. En concreto, es un intento de encontrar un modelo coherente de relaciones entre la estética arquitectónica y la historia social.

La primera parte es un alegato en favor de una estética general libre de valores y que adopte las teorías particulares propuestas por Le Corbusier, Theo van Doesburg y el Team Ten, o bien por Leon Battista Alberti, Marc-Antoine Laugier, Augustus W. N. Pugin y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Algunas partes de estas teorías tratan de problemas puramente formales, mientras que otras hablan del significado de las formas. Así pues, la estética general se divide en estética formal y estética simbólica. La estética formal depende probablemente de las leyes de percepción de la Gestalt.

Parte de la confusión a la hora de escribir sobre arquitectura surge del supuesto de que el espacio arquitectónico es tan sólo un objeto visible. Aquí se proponen argumentos para diferenciar al menos tres clases de espacio: el físico (el volumen de aire de los técnicos de calefacción), el conceptual (el espacio que vemos o visualizamos) y el conductual. En la construcción también resulta útil diferenciar entre la estructura física (calculada) y la fenoménica.

A este debate sigue una enumeración de las categorías formales que se utilizan en el análisis histórico posterior.

La parte de historia intenta conectar las formas de un edificio –en la medida en que se deben al arte y no a necesidades prácticas– con la sociedad en la que surgió. Esto ‘explica’ la arquitectura como un cambio social. El paulatino deterioro de la situación en el Imperio Romano pudo haber propiciado la difusión del cristianismo y fomentado una arquitectura ‘introvertida’. La inseguridad vivida en el periodo de las grandes migraciones –o invasiones bárbaras– pudo llevar al concepto de la iglesia románica entendida como una ‘fortaleza sagrada’, un baluarte contra el mal; y pudo ser la causante de una manifiesta timidez en la construcción. Por el contrario, cuando las condiciones mejoraron en la Baja Edad Media, las construcciones se fueron haciendo cada vez más audaces; y las iglesias, más ligeras y festivas, más ‘optimistas’. La sociedad medieval era estática y colectivista; la nuestra es dinámica e individualista. La sociedad medieval estaba amenazada por fuerzas destructivas *externas*; la nuestra, en cambio, está amenazada por la disensión interna. Esta

transición comenzó en el Renacimiento y estuvo acompañada de un cambio en el simbolismo.

La arquitectura empezó a simbolizar un mundo ideal al que debía aspirar el ser humano: un mundo de ensueño. De este ensueño se probaron tres formas diferentes: el clasicismo (Renacimiento, Manierismo y Barroco), el eclecticismo y, por último, la arquitectura moderna. Todos ellos se iniciaron con formas 'puras' y simples que representaban un cosmos armónico en contraste con el mundo real. A medida que por la sociedad se extendían inexorablemente procesos divergentes, las formas arquitectónicas se iban haciendo más complicadas. Una plasticidad audaz trata de obligar al espectador a creer en un mundo arquitectónico de ensueño, tanto en el Barroco como en la actualidad.

Ese mundo arquitectónico de ensueño es producto de la imaginación y, por tanto, está muy lejos de los problemas prácticos de la construcción. Quizá sea ésta una de las causas de la brecha cada vez mayor entre la arquitectura y la ingeniería, que ha llevado a disparates estructurales tan admirados todavía como el Palacio de la Alborada, en Brasilia, o los caparazones irrealizables de Jørn Utzon para la Ópera de Sídney.*

El análisis histórico muestra las posibilidades de esta clase de planteamiento. El número de ejemplos se ha ido aumentando hacia el final porque se trataba de hacer una interpretación de la arquitectura moderna. El análisis pone de manifiesto que el Movimiento Moderno puede entenderse como parte integral de un desarrollo coherente, en lugar de ser un fenómeno aislado. El capítulo v ('El esquema general') ofrece un resumen más amplio de la parte histórica del libro.

La cuestión de la verdad

Un libro como éste está destinado a recibir muchas críticas negativas. El autor es consciente de que se juega el pellejo. Los hechos históricos en los que se apoya la teoría pueden contener algunos errores y omisiones, pero proceden en su mayoría de la bibliografía reciente, y probablemente no se pondrán en duda. El punto débil está en la relación entre las condiciones sociales históricas y la arquitectura de cada periodo. Lo que se plantea es que la estética arquitectónica es una reacción emocional subconsciente a las condiciones sociales. Ésta es una elaboración completamente hipotética; su propia naturaleza excluye cualquier comprobación directa que pudiese ponerse a prueba, por ejemplo, con un experimento crucial. Aunque pudiésemos hacer que Filippo Brunelleschi se tumbase en el diván del psicoanalista, parece dudoso que consiguiésemos sacarle gran cosa. Por tanto, toda la 'evidencia' que se ofrece consiste en un breve análisis de las condiciones que me parecen relevantes, y un texto coetáneo para crear la atmósfera. Sería fácil rebatir esos ejemplos

* La Ópera de Sídney se terminó finalmente en 1973, y los caparazones de la cubierta pudieron realizarse gracias a la colaboración de la firma de ingeniería Ove Arup & Partners.

con otros para insuflar optimismo en tiempos difíciles (como Beda el Venerable, por ejemplo) o pesimismo en épocas más alegres.

Además, aunque esa supuesta relación se sostenga, esta teoría no está libre de la influencia de su contexto histórico. Por tanto, no es la última palabra, ni la única, sobre la estética de la arquitectura. Lo mejor que puedo esperar es que se convierta en el eslabón de una cadena. Quizá su aspecto más valioso sea la *clase* de enfoque: eso —creo yo— será lo que permanezca incluso cuando la propia interpretación se cambie o se rechace.

Es de esperar que este libro influirá en la crítica arquitectónica. Con él se puede distinguir entre las afirmaciones formales y las simbólicas, y señalar por qué se prefirieron unas soluciones a otras. Se puede mostrar por qué un arquitecto construye como construye, por qué escribe como escribe, y cómo ambas cosas están relacionadas entre sí. Y puede hacerse incluso para quien considere inaceptables las explicaciones particulares que se ofrecen en la parte II.

Fuentes y agradecimientos

La idea de que las obras de arte son símbolos de emociones procede de dos libros de Susanne Langer: *Philosophy in a new key* (1942) y *Feeling and form* (1953).^{*} La filosofía del arte de esta autora deriva de la obra de Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929).[†] Sin embargo, la idea es mucho más antigua; en el libro de Théodore Jouffroy *Cours d'esthétique* (1845, página 175) encontramos: «¿... puede dudar alguien de que el aspecto simbólico de los objetos o sus cualidades sea fuente de emociones estéticas?»[‡]

Que las emociones simbolizadas en el arte pueden surgir de las condiciones sociales era la tesis de Walter Abell en *The collective dream in art* (1957).[§] La tercera parte de mi libro es su secuela. El libro de Abell habla del esquema general de la doctrina, que por necesidad es bastante abstracta e imprecisa. Por el contrario, yo he intentado ser lo más concreto y específico posible. Abell construyó el marco de referencia general; yo he intentado llenarlo con la realidad de los edificios concretos. Buscar el origen de las emociones en circunstancias externas se remonta a Sigmund Freud, y la opinión de que las condiciones sociales se reflejan en la evolución de las ideas procede, naturalmente, de Karl Marx. También encontramos una relación entre el arte abstracto y la ansiedad, y entre el realismo y cierta sensación de bienestar, en el libro de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1908).[§]

Creo que, hasta cierto punto, la descomposición de la arquitectura en aspectos formales es una aportación propia influida por el curso preliminar impartido en la Bauhaus por Johannes Itten y (posteriormente) por László Moholy-Nagy. Lo más parecido a mi clasificación de aspectos formales es una tabla que aparece en la obra de este último, *Von Material zu Architektur*, de 1929.[°] Pienso que mi

* Susanne K. Langer, *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942) y *Feeling and form: a theory of art* (Nueva York: Scribner 1953); versión española: *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía* (México: Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1967).

† Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (Berlín: Bruno Cassirer, 3 volúmenes e índice, 1923-1931); versión española: *Filosofía de las formas simbólicas* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971).

‡ Théodore Jouffroy, *Cours d'esthétique: suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et de deux fragments inédits* (París: Hachette, 1843).

§ Walter Abell, *The collective dream in art: a psycho-historical theory of culture based on relations between the arts, psychology, and the social sciences* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957).

§ Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (Múnich: Piper, 1908); versión española: *Abstracción y naturaleza* [sic; debería ser 'empatía'] (México: Fondo de Cultura Económica, 1953).

° László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (Múnich: Albert Langen, 1929); versión española: *La nueva visión y reseña de un artista* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963).

clasificación es más completa y más útil para el análisis de los edificios. La insistencia en la relatividad de los contrastes y del sistema coordinado de dichos aspectos también me parece una innovación, al menos en la teoría arquitectónica.

La interpretación de la arquitectura como un lenguaje simbólico con un significado iconográfico definido es un descubrimiento bastante reciente de la historia del arte.¹

Una parte importante del material sobre historia del arte procede de los libros y artículos de los siguientes autores: Marcel Aubert, Reyner Banham, Hartwig Beseler, Robert Branner, Walther Buchowiecki, Kenneth John Conant, Friedrich Wilhelm Deichmann, Paul Frankl, André Grabar, Hans L. C. Jaffé, Emil Kaufmann, Frits van der Meer, Walter y Elisabeth Paatz, Erwin Panofsky, Henry-Russell Hitchcock y Adolf Schmidt. La interpretación sociopsicológica de los nueve edificios históricos es necesariamente original. Esta interpretación es lo único que importa aquí; mediante su yuxtaposición con el resto del material sobre historia del arte he intentado demostrar que la teoría coincide con el conocimiento ya establecido. Quizás hasta podría considerarse la conclusión lógica de las interpretaciones habituales de la historia del arte.

También han ejercido una gran influencia sobre mí las obras de los sociólogos Georges Friedmann, Georges Gurvitch, George C. Homans, Robert King Merton, William Fielding Ogburn, Talcott Parsons, David Riesman y Max Weber, y de los psicólogos Floyd Henry Allport, Rudolf Arnheim, Otto Klineberg, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, Kurt Lewin, Charles E. Osgood y Max Wertheimer.

Estoy muy agradecido a Frits van der Meer por su amable pero incisiva crítica del libro. Sus consejos han ayudado a reducir su longitud y a hacerlo más legible. J. J. Terwen me proporcionó originalmente las medidas de la capilla Pazzi. F. J. Tichelman tradujo varios textos del latín. Pieter Singelenberg y el difunto Paul Frankl me aconsejaron en varios aspectos técnicos. La señora A. B. Oosterlee-Hewson me ayudó con paciencia y amabilidad a eliminar las ofensas más graves a la gramática inglesa en la edición original.

1. Véanse las referencias bibliográficas en la página siguiente.

Referencias

- Earl Baldwin Smith. *The dome: a study in the history of ideas*. Princeton: Princeton University Press, 1950.
- *Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1956.
- Günter Bandmann. *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin: Mann, 1951.
- Reyner Banham. *Theory and design in the first machine age*. Londres: The Architectural Press, 1960. 1ª versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*; Buenos Aires: Nueva Visión, 1965. 2ª edición: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*; Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1985.
- Louis Hautecoeur. *Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole*. París: Picard, 1954.
- Richard Krautheimer. "Introduction to an iconography of mediaeval architecture". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), volumen v, 1942, páginas 1 y siguientes.
- "The Carolingian revival of early Christian architecture". *The Art Bulletin* (Nueva York), volumen xxiv, 1942, páginas 1 y siguientes.
- Hans Sedlmayr. "Architektur als abbildende Kunst". *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse* (Viena), volumen 225, parte 3, 1948.
- Rudolf Wittkower. *Architectural principles in the age of humanism*. Londres: 'Studies of the Warburg Institute', n° 19, 1949. 1ª versión española: *La arquitectura en la edad del humanismo*; Buenos Aires: Nueva Visión, 1958. 2ª edición: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*; Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Carol Heitz. *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. París: SEVPEN, 1963.

Para Elisabeth, que compartió todos los problemas y sólo algunos de los placeres.

Parte I
Análisis

La subdivisión vitruviana

Leonardo Benevolo, en su *Storia dell'architettura moderna*, compara algunas conocidas fotografías antiguas de monumentos fundamentales con otras imágenes más recientes.* Estas ilustraciones confirman lo que ya se sabía o se suponía: que muchos edificios modernos no han envejecido bien. La mayoría de las iglesias medievales que quedan en pie están en mejor estado de conservación que las primeras villas de Le Corbusier, la sede de la Bauhaus en Dessau, de Walter Gropius, o el sanatorio Zonnestraal, de Jan Duiker. Recientemente la colonia Weissenhof de Stuttgart ha sido considerablemente restaurada, menos de cuarenta años después de terminarse.

Este rápido deterioro se debe en parte a los cambios de función y en parte al desinterés, pero sin duda, también a una construcción improvisada. Los apartamentos Dolderthal en Zúrich, obra de Alfred Roth, siguen estando como nuevos, gracias sobre todo a unos detalles técnicos impecables.

Esto demuestra que la subdivisión vitruviana en construcción, función y estética (*firmitas, utilitas, venustas*, tríada conocida en español como 'solidez, utilidad y belleza') es algo más que un recurso abstracto del pensamiento.¹ La excelencia artística no es una garantía de solidez constructiva ni otorga un máximo de confort o funcionalidad.

¿Hay algún motivo para que así fuese? Un edificio importante crea una imagen, una visión de un mundo espacial hasta entonces desconocido. La imagen del Pabellón de Barcelona, de Ludwig Mies van der Rohe, sigue estando entre nosotros, aunque nadie de la actual generación de arquitectos [1960] lo haya visto en realidad. Poco importa ahora si el edificio era sólido y práctico, o no.[†]

Cada uno de los tres aspectos citados es un mundo en sí mismo. Por su función, un edificio es tan sólo una herramienta enorme, igual que lo son, según Le Corbusier, las estufas, los automóviles, los frigoríficos o la maquinaria. Técnicamente, podemos considerar que un edificio pertenece a la misma clase de grandes construcciones inmóviles que los canales, las carreteras, las dársenas y los puentes. La preocupación por la forma visual relaciona la arquitectura con la escultura y la pintura. Tomados por separado, estos mundos diferentes no tienen relación entre sí; sólo se reúnen en una obra arquitectónica. Este vínculo debe crearse, no puede darse por supuesto.

* Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza, 1960 y siguientes); 1ª versión española: *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963); ediciones posteriores: Barcelona: Gustavo Gili, 1974 y siguientes.

1. Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem* (siglo I a.C.), libro I, capítulo III; versión española consultada: Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura* (Barcelona: Iberia, 1985), página 17.

† El Pabellón de Barcelona se reconstruyó en 1986.

Al arquitecto se le plantean exigencias distintas –y a menudo contradictorias– desde estos tres ámbitos. En la práctica habitual, el resultado suele ser fruto de un compromiso: a veces la forma se sacrifica a la función; en otras partes del proyecto, los papeles se invierten. Lo ideal sigue siendo un edificio en el que los tres aspectos vayan de la mano y cada uno reciba lo que le corresponde; pero muchos arquitectos se conforman con una tregua precaria. Mies y Le Corbusier siempre dejaron que la forma prevaleciera sobre la funcionalidad y la construcción. El funcionalismo estricto –que aparentemente sitúa la estética en último lugar– raramente ha quedado en algo más que palabrería. Tampoco la arquitectura gótica fue esencialmente una construcción idealizada, como les habría gustado a Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y a Augustus W.N. Pugin.²

En general, la división vitruviana es necesaria y suficiente para nuestros fines. Sin embargo, nuestro tema central, la estética, tiene que subdividirse una vez más.

La estética

Suele ser fácil llegar a un consenso sobre los méritos o los defectos funcionales y constructivos de un determinado edificio, pero la valoración estética es un asunto totalmente distinto. No sólo encontramos diversidad de opiniones entre los críticos, sino que sus juicios parecen variar dependiendo de la época a la que pertenecían. Se ha acusado a periodos completos de no producir nada de valor arquitectónico. A principios del siglo xx, el Barroco se consideraba un estilo degradado; y ahora vamos retractándonos lentamente de nuestra condena indiscriminada al eclecticismo del siglo xix.

Por ejemplo, Andrea Palladio escribió lo siguiente sobre un grupo de clientes boloñeses que querían terminar la iglesia gótica de San Petronio con una fachada gótica:

No sé en qué autor alemán fueron a buscar una definición de la arquitectura, que no es en realidad sino una simetría entre los miembros de un mismo cuerpo, cada cual tan justamente proporcionado y tan de acuerdo con los otros como éstos con él, de suerte que por su armonía den una impresión de majestad y decoro. Ahora bien, el estilo gótico debería ser llamado confusión y no arquitectura, y es esta manera de hacer la que estos especialistas deben de haber aprendido, no la buena.³

En su obra *I quattro libri dell'architettura*, Palladio pone un ejemplo concreto de concordancia de los miembros en un cuerpo:

Yo en todas las villas, y aun en algunas casas urbanas, he puesto el frontispicio en la fachada anterior en que está la puerta principal, porque los frontispicios indican el ingreso de la casa, y sirven mucho para la magnificencia y dignidad del edificio.

2. Véanse: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xi^e au xvi^e siècle* (París: Bance et Morel, 1854-1868); y Augustus Welby Northmore Pugin, *The true principles of pointed or Christian architecture: set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott* (Londres: John Weale, 1841).

3. Citado en Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts* (Nueva York: Doubleday, 1955), página 202; versión española: *El significado en las artes visuales* (Buenos Aires: Infinito, 1970), tomado de la edición de 1979 (Madrid: Alianza), página 218.

De esta forma sale la parte anterior más alta que las otras; [...] Las viviendas deben distribuirse a uno y otro lado de la entrada y la sala: advirtiéndolo que las de la derecha correspondan y sean iguales a las de la izquierda.⁴

John Ruskin también defendía este mismo principio del centro dominante:

En las bellas fachadas oeste [de las iglesias] con un frontispicio y dos torres, el centro es siempre la masa principal [...] Mas el mejor método es el de mantener la justa relación [de las torres] con el centro y elevar el frontispicio en una alta masa unificadora que atraiga las miradas por una ornamentación de las más ricas.⁵

Ruskin aborrecía el estilo clásico usado por Palladio; admiraba el gótico, en particular el gótico veneciano, que debió de ser el que mejor conoció Palladio. Así pues, tenemos el curioso resultado de que coincidir en las reglas no supone ni mucho menos coincidir en las opiniones.

Esta contradicción desaparece si distinguimos entre la estética formal y la simbólica. Palladio y Ruskin estaban de acuerdo en el principio *formal*, pero discrepaban en el estilo en el que dicho principio debía expresarse. Para Palladio, el gótico era un estilo de origen bárbaro que surgió de una época oscura en la que la auténtica cultura –es decir, la cultura antigua– había degenerado. Para Ruskin, la arquitectura clásica era una arquitectura pagana, mientras que, por el contrario, el gótico estaba relacionado con la época de mayor esplendor del cristianismo. Esta última clase de valoración estética atiende al *significado* de las formas y no a su composición. Puede que este significado se haya ido asociando gradualmente a las formas que se analizaban, o bien que se haya previsto deliberadamente desde el principio; puede resultar diferente para el arquitecto, para un observador coetáneo y para uno posterior. Sin duda, la interpretación que hacía Ruskin de la arquitectura gótica era completamente distinta tanto de la del siglo XIV como de la nuestra. Como toda esta variedad de significados es irrelevante para el tema principal de este libro, todos ellos se van a englobar en un término genérico: el *simbolismo*.

La estética formal trata de las proporciones, el ritmo, la repetición, la cohesión formal, la congruencia, etcétera. Por el contrario, la estética simbólica emplea epítetos como ‘honrado’, ‘realmente moderno’; o en el caso de Palladio, ‘bárbaro’ frente a ‘bueno’; o de nuevo con Ruskin y Pugin, ‘pagano’ frente a ‘cristiano’.

Esta diferenciación en dos clases tiene la ventaja de solucionar otros problemas estéticos. Gracias a ella podemos admirar libremente las obras de Royal Barry Wills, Edwin Lutyens, Herbert Baker, Cass Gilbert, John Russell Pope y Paul Schmitthenner por moti-

4. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venecia: Dominico de' Franceschi, 1570), libro II, capítulo XVI, página 69, y libro I, capítulo XXI, página 52; citas tomadas de la versión española: *Los cuatro libros de arquitectura* (Madrid: Imprenta Real, 1797), páginas 66 y 30.

5. John Ruskin, *The seven lamps of architecture* (Londres: Smith, Elder & Co. 1849), capítulo IV, párrafo 26; versión española: *Las siete lámparas de la arquitectura* (Madrid: La España Moderna, 1901), tomado de la edición facsimilar (Barcelona: Alta Fulla, 1987), ‘La lámpara de la belleza’, página 144.