

En 1933 Emil Kaufmann publicó una obra que habría de orientar, hasta fechas muy recientes, la visión de la arquitectura neoclásica. El título *Von Ledoux bis Le Corbusier* sugiere ya las tesis esenciales: en la obra de Ledoux se aprecian los rasgos de una revolución arquitectónica cuyas consecuencias finales conducirían a los edificios de Le Corbusier y a los de otros maestros del movimiento moderno. Kaufmann, fiel representante de la Escuela de Viena, estaba muy preocupado por aislar los rasgos formales típicos del Renacimiento-Barroco para poder constatar, a continuación, cómo eran abandonados a lo largo del siglo XVIII en pro de los ideales de la «arquitectura autónoma». El argumento culminó, como es sabido, con su *Architecture in the Age of Reason* (1955), libro pesado y farragoso, que no nos entusiasma hoy día por su orientación estrictamente formalista. Como Wölfflin, que caracterizó los estilos clásico y barroco con la oposición de unas parejas de conceptos, Kaufmann centró todo su esfuerzo en demostrar que los edificios de la Ilustración no eran compactos y unitarios sino disgregados y «autónomos». Seguramente eso era una cosa muy conveniente en 1955. Fue por aquellos años cuando el movimiento moderno triunfó apoteósicamente con la etiqueta de «estilo internacional». Recordemos que en una película famosa de Hollywood como *The Fountainhead* (1949), Gary Cooper encarnó a un arquitecto *moderno*, incorruptible, que enloquece de ira cuando sus clientes y colegas intentan dar un ropaje ecléctico a sus lípidos proyectos racionalistas. La lucha, pues, tenía actualidad y, lo que es más notable, fue entendida, a escala masiva, como una batalla formal, *estilística*: apariencia antigua contra apariencia moderna. Los aspectos estructurales y sociales suscitaban, tal vez, menos controversia. Pues bien, la obra de Kaufmann parecía demostrar que «lo moderno» tenía un noble pedigree de unos doscientos años de existencia. Al enfatizar los aspectos formales, soslayando la complejidad teórica e ideológica de la Ilustración, disculpaba la actitud antihistórica de la que hacían gala tantos arquitectos de los años cincuenta.

Pero han pasado casi treinta años y un nuevo texto se ha atrevido a reformular el problema desde el principio. Tal vez no podría ser de otro modo, pero lo cierto es que el profesor Joseph Rykwert pasa por alto, como si no hubiera existido, la argumentación de Kaufmann. Lo único que todavía recuerda al estudioso vienés es el título del libro, *Los primeros modernos*, que a mí me parece un homenaje tardío a *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Todo lo demás es diferente. El profesor Rykwert es un hombre demasiado cultivado como para aceptar de un modo simplón los criterios purovisibilistas de

la Escuela de Viena. Sus referencias académicas hay que buscarlas en la tradición del Instituto Warburg tal como ésta cristalizó en personas como Rudolf Wittkower, uno de los pocos maestros reconocidos por el propio Rykwert. Así pues, lo que preocupa al actual profesor de Cambridge no es reconocer los rasgos de un nuevo estilo, sino trazar el mapa complejo de relaciones culturales e ideológicas que liga a los arquitectos del siglo XVIII. La práctica constructiva aparece valorada en el contexto más amplio de las teorías arquitectónicas y filosóficas. A lo largo de diez densos capítulos el profesor Rykwert va desplegando los fragmentos de un mosaico colosal, tan lleno de informaciones y de sugerencias novedosas, que todo intento de sintetización está de antemano condenado al fracaso. El texto de cada capítulo desarrolla un tema predominante, al tiempo que aborda la problemática arquitectónica en un lugar y en un momento determinados. De este modo *Los primeros modernos* no es solamente una *historia* narrada linealmente según las habituales secuencias espaciotemporales, sino que incorpora detenciones sincrónicas del relato, como si nos hallásemos ante uno de esos jeroglíficos novelescos que pueden leerse en sentido vertical y horizontal.

El capítulo quinto se titula «Los placeres de la libertad» y cuenta cómo cambió el clima estético francés en el período de la Regencia. La justificación de un estilo oficial para la corte, que había preocupado a la generación anterior, dejó de tener sentido. Una nueva ornamentación, menuda y asimétrica, invadió los interiores y estuvo también a punto de conferir su «líquido movimiento» a las fachadas de edificios importantes. Los planes para la construcción de San Sulpicio muestran de qué modo pudo haberse consolidado una gran arquitectura francesa rococó (proyecto de Meissonier) y cómo acabó triunfando, a mediados de siglo, otra visión más clásica y tradicional. El breve episodio del rococó francés no parece, sin embargo, alejarse tanto de las premisas culturales precedentes, pues, como afirma Rykwert, «la noción de las dos bellezas, tan claramente formulada en la *Ordonnance*, fue deformada por muchos lectores de Perrault, entre ellos Christopher Wren, para servir a la obvia distinción tradicional entre estructura y superficie» (p. 117).

La alusión al gran arquitecto británico del siglo XVII sirve para cambiar el escenario geográfico. El capítulo sexto «De iniciados a amateurs», que es el más largo del libro, constituye un impresionante repaso a la profesión arquitectónica en Gran Bretaña desde el siglo XVI hasta el XVIII. Rykwert hace aquí un esfuerzo muy serio para conectar las actividades masónicas con la teoría y la práctica de los arquitectos, pero

no es fácil extraer conclusiones. La masonería, en efecto, parece haber favorecido la continuidad de una concepción trascendentalista de la arquitectura, con todas sus vinculaciones seculares al Templo de Salomón. Sin embargo, el énfasis de muchas logias en la razón humana, actuando contra el oscurantismo tradicional, parece favorecer una arquitectura de nuevo cuño liberada de los corsés del clasicismo. En cualquier caso, a mediados del siglo XVIII ni los profesionales de la arquitectura ni los amateurs, iniciados o no, cuestionaban un cuadro evolutivo ideal que permitía ver un desarrollo claro de la arquitectura desde los egipcios hasta el momento presente pasando por los griegos, los romanos, Palladio e Inigo Jones. «Algunos —dice Rykwert— creyeron incluso que el arte de la construcción de todas las épocas y lugares podría mostrar su obediencia instintiva o explícita, a la misma regla universal».

¿Cómo iba a cuestionarse esa creencia generalizada? La filología clásica y los rigores de la arqueología jugarían un papel fundamental. Las primeras representaciones del Partenón (Spon, Montfaucon...) dan paso a otros muchos libros ilustrados con descripciones de los monumentos de la Grecia antigua. A partir de 1750 «el viaje a Paestum se hizo obligatorio» y poco después empezaron a ser visitados también los antiguos templos de Sicilia. A las publicaciones de Le Roy y de Stuart y Revett hay que sumar el impacto extraordinario de las excavaciones de Pompeya y Herculano. Ellas revelaron por primera vez la imagen de un arte romano *privado*, muy diferente de los monumentos públicos conocidos hasta entonces (templos, arcos triunfales, circos, etc.). En este contexto cultural-arqueológico napolitano se desarrolla la actividad teórica de Giambattista Vico. Su visión epistemológica favorece a las disciplinas históricas frente a las realidades físicas o biológicas. La naturaleza, con Vico, tiende a hacerse historia. Rykwert apunta las enormes repercusiones que estas ideas tendrán en Europa medio siglo después cuando pasaron, gracias a Lodoli y a sus divulgadores, al pensamiento arquitectónico predominante.

La «obertura» contiene una disquisición terminológica respecto a las palabras *clásico* y *neoclásico*; según Rykwert, para los hombres del siglo XVII la arquitectura clásica sería «la única arquitectura verdadera, no sólo porque se adecuaba a la razón en el modo como los autores antiguos lo habían establecido, sino también porque estaba basada directamente en la revelación divina. El sistema de los cinco órdenes de arquitectura estaría justificado con reconstrucciones científicas del Templo de Jerusalén como la de J.B. Villalpando o con las implicaciones musicales de los edificios y de las co-



Monumento a Isaac Newton por Giovanni Battista Piranesi.

lumnas sugeridas por René Ouyard.

El capítulo segundo plantea el abandono por parte de Perrault de esa doctrina neoplatónica que afirmaba una correspondencia entre el oído y la vista. Podemos recordar que este tema era fundamental en *Architectural Principles in the Age of Humanism*, de Wittkower. Entre los hombres del Renacimiento, en efecto, había predominado la idea de una belleza unitaria regulada por las mismas leyes armónicas que gobiernan el Universo. Las implicaciones de una nueva actitud frente al problema fueron inmensas, pues el arquitecto se situaba ahora ante la tarea de conciliar la razón con la gran



18 | tradición occidental del clasicismo. Perrault distinguió entre una belleza segura y otra arbitraria. La primera debe ser evidente para todos, y, en arquitectura, depende de la riqueza del material, de la grandeza, magnificencia, simetría, etc. La belleza arbitraria, por el contrario, varía con la inclinación del gusto y sería, por lo tanto, mucho más propicia para ser educada que la primera. Con todo esto Perrault (y tras él la *Academie*) lanza un puente conciliador entre los extremos permitiendo la variedad dentro de una tradición unitaria que respeta, por encima de todo, el justo medio. La defensa moderada del capricho y de lo exótico no supondría, pues, ningún riesgo para la estabilidad de la tradición. Estos últimos aspectos están más desarrollados en el capítulo tercero donde Rykwert muestra cómo se conjugan «lo maravilloso y lo distante» en la cultura arquitectónica europea a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Particularmente sugestivo es su examen de Fischer von Erlach y de su extraño tratado de arquitectura, poblado de edificios alejados y ajenos al tradicional repertorio clásico de Occidente. La narración continúa con una disertación, más breve que las otras, sobre las implicaciones que tuvo la construcción de la fachada este del Palacio del Louvre. Las columnas pareadas de Perrault no tenían precedentes en la antigüedad grecorromana y fueron criticadas por encontrarse en ellas «algo gótico». Aunque Perrault sale al paso defendiendo a la arquitectura medieval por sus valores estructurales, lo cierto es que él pareció más interesado en suministrar un ejemplo práctico de cómo podían conjugarse las bellezas segura y arbitraria sin caer en los dictados de la imaginación desatada.

El capítulo octavo, titulado «Arquitectura Neoclásica», es, a mi juicio, uno de los mejores de la obra. Rykwert escoge la figura central de Carlo Lodoli, el genial franciscano de Venecia, e intenta reconstruir su verdadero pensamiento expurgando críticamente las obras que publicaron sus discípulos. La primera difusión universal de las ideas de Lodoli se hizo a través de Francesco Algarotti, el cual frivolisó y traicionó la enseñanza del maestro presentándola como algo menos profundo y radical de lo que era en realidad. Laugier, por su parte, pudo haber tenido contactos con Lodoli, pues visitó Venecia antes de 1759, pero sus enseñanzas tampoco se pueden identificar con las del franciscano. Es muy interesante también la conexión masónica de estos «arquitectos» y de sus admiradores o clientes. Rykwert recuerda el ambiente represivo en el que vivían todos ellos y dice que la reforma de la arquitectura les ofrecía «un campo de actividad práctica en el que la racionalidad, el deseo de armonizar pensamiento y acción... fuese posible sin temor a la persecución». Bus-

cando una arquitectura más pura aspiraban a conseguir, de alguna manera, una sociedad mejor. Ni que decir tiene: ésta sí que es una idea *moderna*, típica de los padres fundadores de la arquitectura contemporánea, como lo son también los términos *rigorismo* y *purismo* que pasaron por entonces del campo teológico al arquitectónico. En cualquier caso, Rykwert nos devuelve a un Lodoli nuevo, que no es enemigo del ornamento como lo presentó Algarotti (y que aceptó Kaufmann sin rechistar), sino de su disposición irracional. En el primero de los volúmenes publicados por Memmo, Lodoli es permisivo con el ornato; en el segundo volumen se clarifica más esta postura. Parece que Lodoli confiaba en que un ornamento apropiado y coherente podría surgir del conocimiento y correcta aplicación de los materiales esenciales, piedra y madera. No cuestionó el lenguaje formal heredado del pasado pero sí preconizó un estudio riguroso para que el ornamento fuese una parte integral de la arquitectura. Para Lodoli era esencial que la estructura del edificio se adecuase a la función estática del mismo, y ello debería ser perceptible claramente por el espectador. La palabra *función* representaba entonces algo distinto a lo que entendemos en nuestros días, pues no aludía a la relación entre la obra y sus habitantes o usuarios sino «al modo como trabaja la estructura del edificio y a la relación recíproca entre sus miembros, según las leyes estáticas». Por eso, afirma Rykwert de Lodoli, «no hay nada utilitario en su concepto de función».

Todo esto conduce a la sorprendente reivindicación de un Piranesi «lodoliano». En las obras de este arquitecto y grabador veneciano, tan cargadas de resonancias históricas y de extraños ornamentos, no podría verse, efectivamente, ningún eco de ese Lodoli presentado por la historiografía al uso. Pero Rykwert demuestra que Lodoli no se oponía a la historia. Pensaba en cambio que, apoyado en ella y en las leyes racionales de los materiales, podía superarse el ornamento tradicional y elaborar otro repertorio más rico y adecuado a la función (estática y representativa) del edificio. Piranesi puede aparecer, pues, como un funcionalista, y sus *Carceri* ser leídas como una aplicación rigurosa de las leyes del material: en esos inquietantes grabados habría una arquitectura de madera (puentes, vigas...) que sigue las leyes «xilológicas» y otra de piedra que sigue las leyes de la litología. En los otros grabados del artista el ornamento aparece enmarcado y «nunca cubre y oculta la estructura del edificio». Pero esta cuestión es muy compleja. Piranesi se recreó en invenciones inusitadas ofreciéndonos algunas justificaciones: «El ser humano —escribió— es demasiado aficionado a la variedad como para complacerse siempre con las mismas decoraciones: nos place al-

ternativamente lo alegre, lo serio e incluso lo patético. Hasta el horror de la batalla tiene su belleza y del miedo procede el placer». En esta última frase, como apunta Rykwert, podría estar la clave de invenciones atrevidas como la decoración de interiores (chimeneas) en estilo egipcio.

En el último capítulo de *Los primeros modernos* se vuelve al escenario francés para estudiar el papel de Diderot y de los enciclopedistas. El rico panorama intelectual desplegado por Rykwert permite que las obras de Gabriel y de Soufflot adquieran una nueva dimensión mucho más compleja y matizada. La vieja distinción de Perrault entre belleza segura y arbitraria fue puesta en entredicho en la segunda mitad del siglo XVIII, pues la antropología de Rousseau y de los enciclopedistas apelaba a otras facultades y no sólo a la razón. «El gusto, por consiguiente, asume otro papel quizá más crucial, en la práctica arquitectónica». Las últimas líneas del libro contienen una breve referencia al intento de Durand de reducir la importancia de los valores formales dando «más peso a las habilidades mecánicas». Pero esto no le parece a Rykwert definitivo y por eso concluye afirmando: «si ha de haber un lugar para el trabajo del arquitecto en el tejido de una sociedad futura, éste tendrá que aprender a afrontar de nuevo tales problemas formales».

Pero lo mencionado hasta aquí es sólo una mínima parte de lo que se ofrece en *Los primeros modernos*. Las numerosas notas de cada uno de los capítulos constituyen, a veces, auténticos artículos con tantas noticias y sugerencias interesantes que sería una vana pretensión intentar aludir a su contenido. Muy pocos libros se constituyen en hitos de referencia indispensable en un determinado campo del saber. Esta obra de Rykwert lo ha conseguido plenamente. Forzosamente, un trabajo tan colosal como éste suscita también controversias puntuales. A mí no me parece, por ejemplo, que lo salomónico haya jugado, en general, un papel estabilizador en el sistema de los órdenes. En otro lugar he expuesto mi

tesis de que las columnas del Templo de Salomón aparecen, durante los siglos XVI y XVII, como factores disolventes del clasicismo: no es casual que la problemática del Templo preocupe mucho en la España del barroco. En cuanto a la idea de las bellezas segura (*positiva*) y arbitraria de Perrault, se me ocurre pensar en las posibles conexiones con Caramuel, un tratadista casi olvidado en nuestros días pero más influyente en su época de lo que habitualmente se supone. Caramuel parece haber preconizado el carácter totalmente arbitrario de la belleza y lo mismo hizo su rival Guarino Guarini. La importancia que conceden ambos a la educación del gusto coincide, por razones diferentes, con la que preconizan mucho después los escritores cercanos a la *Encyclopedie*. Pero no merece la pena entrar ahora en estas cuestiones marginales. El argumento principal de *Los primeros modernos* me parece tan claro como convincente: la arquitectura experimenta un giro copernicano a lo largo del siglo XVIII, no tanto porque las formas cambien obedeciendo a no se sabe qué extrañas leyes intrínsecas, sino porque toda la cultura y el pensamiento europeos experimentan, en conjunto, transformaciones insoslayables. Esto es, efectivamente, contar con la historia. Rykwert, más que Kaufmann, es el heredero de Vico. Cuando pensamos en la crisis del Movimiento Moderno y en el interés actual por plantear la problemática arquitectónica en toda su dramática complejidad, nos preguntamos si Rykwert no podía haber titulado correctamente su libro *Los primeros postmodernos*.

JUAN ANTONIO RAMIREZ

Joseph Rykwert

**The First Moderns**

The Architects of the Eighteenth Century

The MIT Press, 1980

Trd. castellana en Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1983