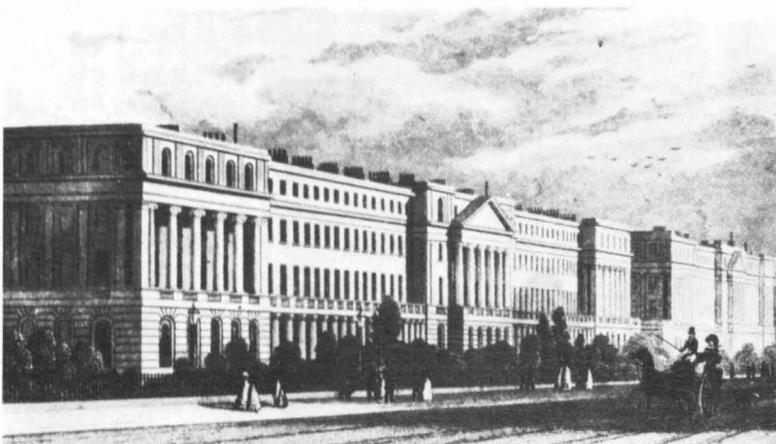


LA HERENCIA DEL CLASICISMO

Masia en la plana de Vic.
Masia en Riudarenes (Girona).



Nash: York Terrace.

Hay términos que tienen la difícil misión de expresar el significado de ideales obstinadamente perseguidos a lo largo de la historia, de apresar lo esencial de unos conceptos difusos e irreductibles, pero no por ello menos reales y actuantes. El destino de estos términos es siempre azaroso. La interminable erosión del uso, provoca un desgaste y a veces sobreviene el vacío, la ausencia de significado. El término «clasicismo» pertenece a esta categoría.

¿Qué es para nosotros lo clásico? La reciente publicación en castellano del mencionado libro de John Summerson¹ proporciona una adecuada excusa para considerar con una mirada nueva la significación del clasicismo, rescatando el concepto de la depredación a la que ultimamente ha sido sometido. La ocasión es oportuna por cuanto el propio autor parece pretender un objetivo semejante. En efecto, a pesar de su estructura cronológica, el libro de S. es menos una historia de las arquitecturas clásicas, que un aplicado acercamiento al clasicismo entendido como actitud y como constante a lo largo de la historia. Lo que S. se propone (y a nuestro juicio apenas consigue) es explicar el clasicismo arquitectónico de un modo más global que lo que suelen hacer las definiciones escuetamente descriptivas.

Parte de las limitaciones del resultado provienen, en nuestra opinión, de la insistencia en los aspectos sintácticos, «gramaticales», de la arquitectura y del planteamiento reductivo por el que se concibe la arquitectura en general como un lenguaje visual y la arquitectura clásica en particular como exclusivo resultante de la combinación de los órdenes canónicos. Consecuentemente, S. afirma que «debemos aceptar el hecho de que la arquitectura clásica solamente es identificable como tal cuando contiene alguna alusión, por ligera y marginal que

sea a los órdenes antiguos» (pág. 12). Este restrictivo prejuicio lastra notablemente el análisis sumersoniano y si bien abundan en el libro las anotaciones interesantes sobre los diversos episodios de la arquitectura clásica, solo en contadas ocasiones se roza una definición profunda y esencial del clasicismo.

S. da un especial relieve al análisis de los órdenes canónicos. De Hecho, la parte más interesante de su ensayo es la que se refiere al estudio y reivindicación sistemáticos del código formal de la antigüedad clásica, como disciplina arquitectónica que ha demostrado, a lo largo de un gran arco histórico, su extraordinaria fecundidad. S. nos propone un rápido y selectivo recorrido por la historia de la arquitectura occidental y nos demuestra con ejemplos la multitud de enfoques, expresiones y nuevas conquistas que se han generado a partir de dicho código formal. Es decir, nos hace ver como, en contra de algunas opiniones, el lenguaje clásico es «una disciplina en la que la sensibilidad personal tiene siempre cierta libertad de acción» (pág. 18). Las reglas no constituyen una restricción, sino una acotación, un fundamento a partir del cual, es posible llevar adelante, con claridad, el trabajo creativo. «La comprensión de la regla es un factor básico en la creación de los grandes edificios clásicos, pero el desafío a la regla es otro» (pág. 35).

Ejemplar, en este sentido, es la parte en la que S. analiza la operación de la arquitectura romana al utilizar los órdenes procedentes de la arquitectura griega, ligada esencialmente a contenidos religiosos y constituida por un sistema estructural adintelado, aplicándolos a edificios civiles, de complejos programas y basados en estructuras de arcos y bóvedas. (Véanse concretamente los párrafos dedicados al Coliseo romano; pp. 26 a 28). Como observa S., estos procedimientos de utilización no son lineales

C. Martí Arís

A propósito de

EL LENGUAJE CLASICO DE LA ARQUITECTURA de John Summerson

transposiciones mecánicas o simples enriquecimientos decorativos sinó que constituyen una auténtica disciplina formal aplicada a nuevos significados arquitectónicos.

Sin embargo, a partir del análisis del Renacimiento y sus secuelas el discurso de S. deriva paulatinamente hacia las cuestiones de lenguaje. De este modo el laborioso proceso que conduce desde el manierismo al Barroco, nos es presentado tan solo como una banal operación de 'experimentalismo lingüístico' carente de verdadera significación arquitectónica. Las consideraciones de S. sobre Vignola, Ammannati o Galeazzo Alessi y más adelante sobre Perrault, Vanbrugh o Hawksmoor, se centran casi absolutamente en aspectos descriptivos y marginales. Este tipo de argumentación conduce en definitiva a S. a hablar de edificios como el londinense Chartered Accountants Institute, de 1.890, que como el mismo autor reconoce es poco más que una «ensalada de materiales manieristas y barrocos» y «una pieza de exhibicionismo profesional» (pág. 55). Esta extraña involución es, por otra parte, fácilmente explicable. El enfoque adoptado por S. (el clasicismo como actitud permanente en la historia de la arquitectura), requería más que ningún otro de una sólida apoyatura histórica, de una comprensión de los fenómenos ligada a las circunstancias y transformaciones de cada momento. De lo contrario, la mecánica del propio argumento podía fácilmente imponer una visión del clasicismo como categoría abstracta y ahistórica, sin relación con las situaciones reales que en cada caso le han dado origen; esto es lo que ha ocurrido en ocasiones, sobre todo a propósito de esos dos puntos clave de la arquitectura moderna que son la Ilustración y el Movimiento Moderno, en los que es imprescindible atender a la

complejidad del marco histórico para aclarar el significado de los avatares arquitectónicos.

A la vista de todo ello, las notas que siguen no se proponen como una recensión del libro que las provoca, sinó más bien como una exploración sobre los aspectos que nos escamotea el propio libro, precisamente aquellos cuya ausencia da lugar, a nuestro juicio, al desajuste entre objetivos y resultados al que nos venimos refiriendo.

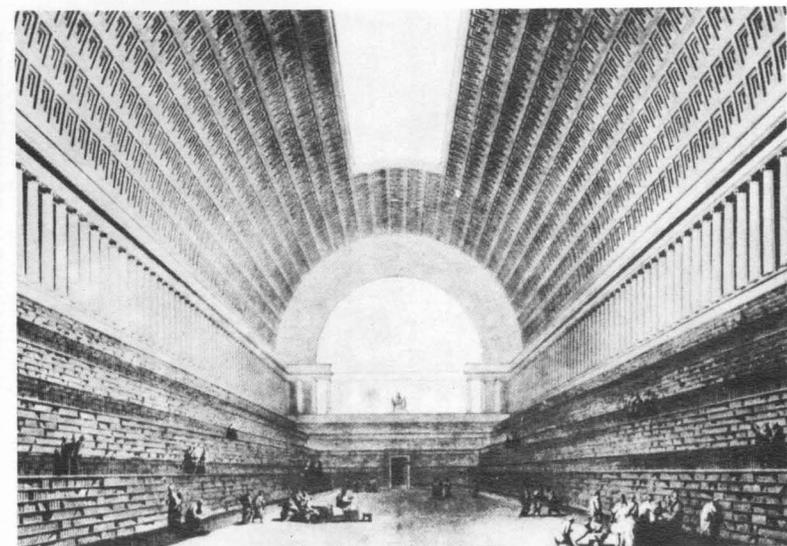
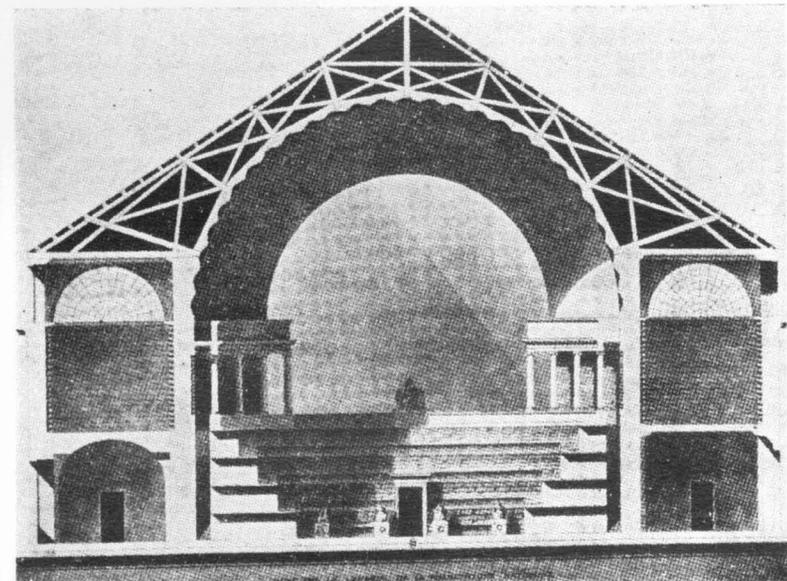
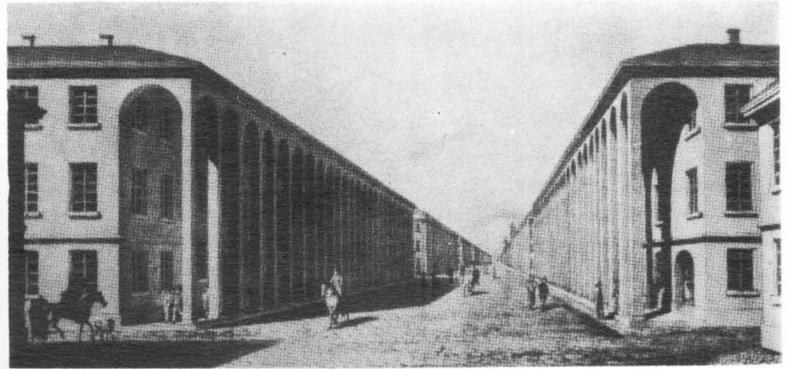
* * * * *

«...para los escritores de aquellas épocas que tuvieron netas tendencias biográficas, parece que lo esencial de una personalidad fue lo discrepante, lo anormal y único, y aun a menudo lo patológico, mientras que nosotros los modernos hablamos generalmente de personalidades importantes solo cuando encontramos seres humanos que, más allá de toda originalidad y rareza, lograron la inserción más perfecta posible en el orden general, la prestación más perfecta en lo ultrapersonal.» (Herman Hesse, El juego de abalorios).

Identificar el clasicismo a los órdenes canónicos: he aquí un error sólidamente sedimentado que ha llegado a deformar, para generaciones enteras, la interpretación histórica de lo clásico y a nublar la visión de críticos reputados como valiosos. Todo clasicismo tiene como inclinación la búsqueda del arquetipo. Arquetipo significa definición esencial, solución congruente al máximo en relación a unos datos concretos, superación del carácter fragmentario e individualizado del arte. También significa, por tanto, descubrimiento de la realidad de cada situación histórica, identificación con unas tendencias generales.

Nada más alejado de este planteamiento que los pastiches historicistas perpetrados en los

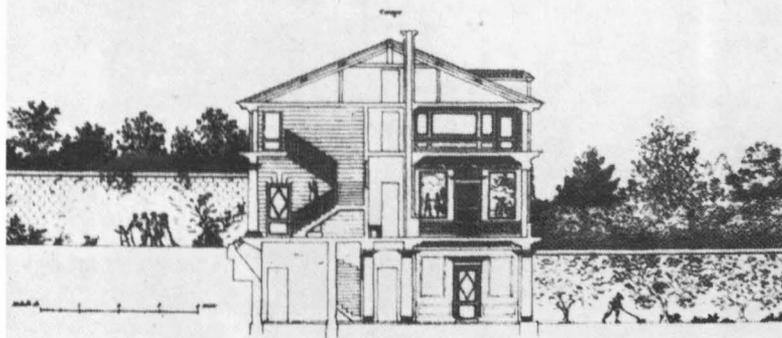
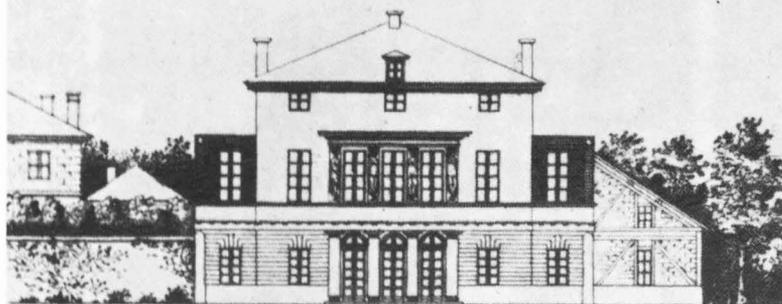
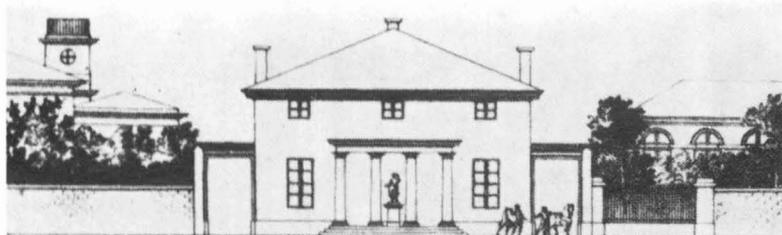
Weinremmer: Lange-strasse de Karlsruhe.



Boullée: Biblioteca. Sección.

Boullée: Biblioteca. Perspectiva interior.

Durand: Casa LaThuile.



Schinkel: Casa en Charlottenburg.

últimos 150 años bajo la advocación de los preceptos clásicos. En ellos vemos tan solo la repetición cansina y abstracta de modelos remotos, vaciados de todo su contenido originario. El moderno movimiento de revalorización de la arquitectura popular, ha tenido la virtud de ensanchar nuestro punto de vista y poner en entredicho muchas interpretaciones académicas. Ciertas miradas particularmente libres de prejuicios, han encontrado en arquitecturas secundarias y anónimas, en ocasiones escasamente cultas, la condición íntima de todo clasicismo. La antigua fascinación por un equilibrio laborioso y severo, reaparece en algunas de estas obras con una luminosidad aleccionadora.

Frente a la potencia de ciertos ejemplos se tambalean las interpretaciones mecanicistas que siguen buscando inútilmente la herencia del clasicismo en las cenizas desvirtuadas e irreconocibles de un pasado glorioso. Desde la perspectiva de la crítica académica se hace difícil aceptar una hipótesis más arriesgada pero también más competente: la de un posible divorcio entre clasicismo y tradicional lenguaje clásico, a partir de un cierto estadio de la historia de la arquitectura.

En la segunda mitad del XVIII está, tal vez, la clave de esta fractura histórica y de la consiguiente divergencia interpretativa. Es frecuente encontrar a los cronistas del clasicismo enfrascados en el análisis de las diversas variaciones y deformaciones a que son sometidos los órdenes clásicos a lo largo del siglo XIX.

Contrariamente, se silencian sistemáticamente los aspectos y figuras más relevantes del neoclasicismo ilustrado cuya vocación clásica se nos antoja hoy irrefutable.

El discurso de Summerson si bien detecta la fuerza cultural de esta nueva y nada conformista manifestación del clasicismo,

apenas profundiza en la cuestión de su significado y trascendencia. En este sentido la omisión de nombres como Boullée, Antolini, Durand, Nash, etc. (que en el caso de un erudito tan indiscutible como S. puede tan solo atribuirse a una voluntaria elección), es altamente significativa. Estos autores y otros como Ledoux o Schinkel, a los que sí se refiere explícitamente Summerson, se reclaman de las normas clásicas de un modo bien poco literal: de hecho la referencia a los órdenes tiende a desaparecer en sus obras, o en todo caso adquiere un carácter emblemático que remite los cánones a sus primitivos orígenes, a los principios esenciales de la arquitectura sobre los que se pretende basar una nueva fundación de la disciplina. De esta crucial encrucijada que constituye la ilustración, derivan todas las cuestiones que hoy se plantean en torno a la actual urgencia de las actitudes clasicistas. En los proyectos de los arquitectos ilustrados se delimitan los contornos figurativos de la ciudad moderna. A través de un descarnado análisis las formas clásicas son sometidas a la inapelable luz de la razón. En relación a esta decisiva experiencia, todas las posteriores vicisitudes del clasicismo progresivo pueden entenderse como una inquieta y desmitificadora reflexión sobre los cánones y las reglas clásicas e incluso como una lucha dramática contra esa paternidad, tan opresiva como irrenunciable, que los órdenes constituyen para la cultura de occidente.

Es esclarecedora a este propósito la interpretación que hace Carlo Muscetta de las complejas circunstancias en las que se debate la cultura arquitectónica a finales del siglo XVIII. Para Muscetta la contradicción habitualmente mencionada entre posiciones prerrománticas y posiciones neoclásicas, es errónea y debe ser sustituida por una contraposición más divergente y radical: por un lado un neoclasicismo ilustrado y

materialista y por el otro un contraclasicismo arqueológico y platonizante, destinado a organizar la resistencia a la avanzada de la cultura moderna. «La línea se escogió sobre las antiguas ruinas, en nombre de una tradición renacentista depurada y correcta. Winckelmann y Mengs, el abad Zanetti y el abad Milizia fueron los teóricos de este clasicismo o más bien contraclasicismo arqueológico y platonizante, destinado a edulcorar el neoclasicismo de contenido ilustrado y a obstaculizar el progreso hacia el arte moderno». ²

La cultura del neoclasicismo oscila entre dos polos opuestos: la razón y la arqueología, es decir, la comprensión esencial de la realidad histórica y la mecánica fidelidad del anticuario. La decantación hacia uno u otro de estos polos dará lugar a dos interpretaciones encontradas e irreductibles.

La posición arqueologista, configura un ideal metafísico de belleza y somete la arquitectura a una total abstracción, alejándola de los compromisos, las exigencias y las conquistas de la realidad. La posición ilustrada, por el contrario, utiliza los principios clásicos para representar las aspiraciones de la nueva sociedad y dar un contenido formal a los episodios de la ciudad moderna en gestación.

Ambas actitudes se reclaman de la tradición histórica para fundamentar sus pretensiones. Sin embargo, tan solo la vertiente racionalista del neoclasicismo logra formular el concepto de tradición según una nueva perspectiva teórica: en este caso, la relación con la tradición se plantea «no como disciplinada y tímida sujeción al mundo formal que las antiguas civilizaciones habían expresado, sino como libre elección de cuanto la historia estaba ofreciendo, como aceptación de un orden desde dentro del cual fuese posible alcanzar otro más amplio y nuevo mediante la crítica racional de

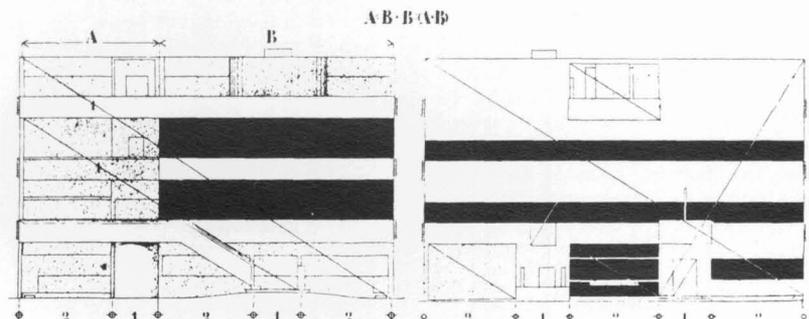
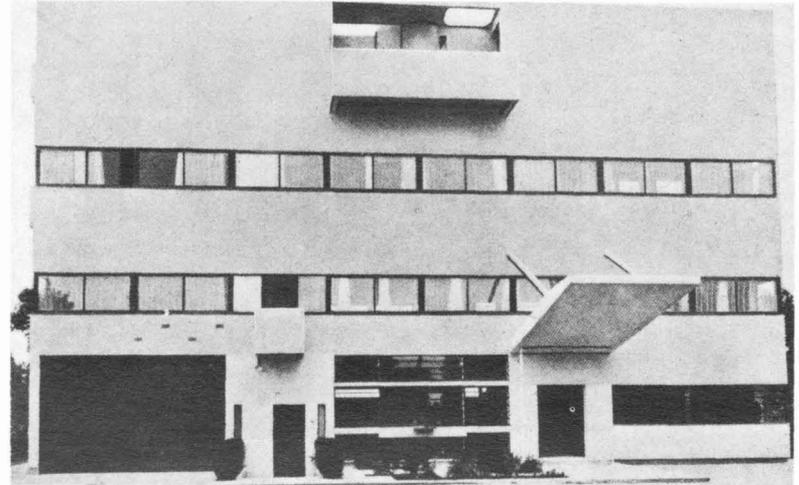
cuanto se había hecho. Fuera de la continuidad de estos elementos no era posible reconocer progreso, sino solo imprecisión y desorden». ³

La línea progresiva de la evolución clasicista queda ya claramente establecida en estas coordenadas históricas y se define precisamente en contraposición a las estólicas copias académicas de la escuela pseudo-clásica. Esta contraposición se hace evidente al máximo y adquiere su mayor virulencia en los umbrales del Movimiento Moderno.

Tradicionalmente se ha entendido el Movimiento Moderno como una ruptura violenta, un salto cualitativo, una espectacular y arrasadora creación «ex novo». No hay motivo para desmentir esta interpretación, pero desde hace algunos años parece haber llegado el momento de valorar también los aspectos continuistas, reflexivos, anti-vanguardistas de algunos episodios del Movimiento Moderno, o sea aquellos componentes que lo ligan de un modo progresivo al hilo de una tradición histórica largamente gestada.

Estas consideraciones nos introducen en el tema del clasicismo en la arquitectura moderna, fundamental por cuanto constituye el desenlace de nuestro análisis y es bien sabido que el desenlace establece el último significado de la narración. Ante todo, ¿es posible hablar de clasicismo en la arquitectura moderna? Summerson parece consciente de que negar la presencia de instancias clásicas en la arquitectura moderna equivale a restringir el significado del propio clasicismo, reduciéndolo en último término a una cuestión de estilo. Por este motivo se esfuerza en encontrar en algunas obras significativas de nuestro siglo algunos elementos que permitan atribuirles el calificativo de «clásicas». Pero hay que reconocer que la operación aparece casi siempre forzada y poco convincente. La descripción de la fábrica de turbinas AEG de

Le Corbusier: Villá en Garches. Fachada. Alzado con los «tracés regulateurs».



Terragni: Casa Rustici en Milán.

Peter Behrens como el equivalente moderno de un templo griego, si bien resulta sugestiva nos parece de un rigor crítico dudoso. En efecto, un poco excesivo resulta establecer una directa comparación entre los soportes metálicos y una «columnata clásica» o entre el remate poligonal de la cubierta y un «frontón griego». También parece abusivo alegar firmes conexiones entre la Opera de París, obra de Charles Garnier y el edificio para la Marina de Guerra construido por Auguste Perret, basándose en la utilización en ambos de un doble orden estructural (principal y secundario) para concluir sobre el carácter clásico del edificio de Perret a partir de esta supuesta concomitancia. La razón de la debilidad de estos argumentos creemos verla en la insistencia de S. en identificar el clasicismo con la utilización de los órdenes o la alusión a ellos, hasta el extremo de que para dicho autor es suficiente con «esos minúsculos gestos alusivos» para que pueda hablarse del «sello clásico» de una obra. Por el contrario creemos que lo que le confiere una cualidad clásica a la arquitectura de cualquier época, nada tiene que ver con lo minúsculo, lo alusivo, o lo superpuesto, ni con la fría repetición de esquemas aceptados como modelos inmovibles.

La constante búsqueda de un nuevo equilibrio, la vocación analítica y normativa, la relación profunda y estructural entre los elementos, el recurso al ritmo y la proporción como base compositiva, el carácter determinado y preciso de la forma como respuesta clara a los modos de vida y a las exigencias sociales: estos, entre otros, son los atributos de la arquitectura clásica.

Solo una total incompreensión de las cuestiones esenciales explica la habitual y gratuita identificación entre clasicismo e historicismo académico en su más trivial acepción. La confusión alcanza grados delirantes en el caso de la

llamada arquitectura fascista: a menudo la particular utilización que las dictaduras fascistas han hecho de los órdenes para «revestir» de solemnidad y cargar de ideología sus obras representativas, nos es presentada como el último eslabón de la historia del clasicismo.

A este propósito es útil referirse a un conocido pasaje de esa pequeña maravilla de la indagación histórica que es «El 18 Brumario de Luis Bonaparte». Enuncia Marx al inicio de ese ensayo una reflexión sobre el carácter recurrente de algunas figuras históricas y concluye que las repeticiones de un modelo histórico heroico o trágico se producen a veces como simple farsa. Para Marx, en los años de la Revolución Francesa que van de 1789 a 1814, el sistema político «se vistió alternativamente con el ropaje de la República Romana y del Imperio Romano»; los agitados años que siguen a los acontecimientos de 1848 retoman estos mismos argumentos para escenificar una representación en clave de farsa del gran período revolucionario anterior, en el cual «la resurrección de los muertos servía para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas (...) para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez su espectro.» Ambos episodios invocan a la tradición con la misma insistencia, pero sus resultados son distintos y sus intenciones opuestas.

En este sentido puede decirse que la representación arquitectónica que el fascismo pretendió asumir no pasó de ser una artificial reanimación del demacrado espectro del clasicismo histórico y, como bien dice Giorgio Grassi⁴, quienes de esta experiencia pretenden deducir una correspondencia entre fascismo y tendencia clásica en arquitectura, no hacen más que avalar con su actitud el procedimiento «farsante» utilizado por aquellas dictaduras. Hablar de Troost o Piacentini como arquitectos

clásicos, dejando ahora aparte la valoración de sus obras, significa de hecho reducir la arquitectura a una cuestión decorativa. Por el contrario un arquitecto tan ferozmente antiacadémico como Le Corbusier, está en bastantes aspectos más cerca de una concepción clásica que muchos de sus retóricos contemporáneos. A modo de ejemplo basta con recordar el método lecorbuseriano de los «Tracés regulateurs» mediante el cual la arquitectura establece su propia medida y su propio sistema de control. Con esta operación Le Corbusier advierte con lucidez el significado que han tenido las reglas compositivas en todas las concepciones clásicas de la arquitectura.

Las consideraciones que hace Summerson con respecto a la capacidad inventiva y la vocación clásica de Corbu nos reconcilian en parte con el último capítulo de su ensayo. Pero es preciso ahondar todavía en el estudio de los mayores arquitectos del Movimiento Moderno para captar en toda su dimensión la vinculación que con las normas clásicas establece la operación arquitectónica más revolucionaria de nuestro siglo.

Pensemos por ejemplo en Adolf Loos, en su relación profunda y obsesiva con el mundo clásico. «Desde que la humanidad comprende la grandeza de la antigüedad clásica, dice Loos, un pensamiento une entre sí a través del tiempo a los grandes arquitectos (...) Cada vez que los mediocres y los decoradores alejan a la arquitectura de su modelo, reaparece el gran arquitecto para reconducirla a la antigüedad».

Pero Loos sabe muy bien, y su obra así lo expresa, que la verdadera experiencia clásica no parte de una posición apriorística sino que encuentra sus raíces en los anhelos y sentimientos de la sociedad civil en la que se inserta. La profunda belleza de las obras de Behrens, Tessenow, Loos, Mies, Oud, etc., es inexplicable

si se atiende tan solo a presupuestos formales: en estos autores la materialidad de la arquitectura es indisoluble del general contexto cultural de nuestro tiempo.

La claridad en estos arquitectos se identifica con el procedimiento racional y se asienta en el carácter analítico del proyecto, en la contención expresiva y en la voluntad de precisión formal. Una indagación sobre el significado de sus obras es decisiva para establecer una formulación del clasicismo como planteamiento racionalista y dialéctico, basado en los principios fundamentales de la arquitectura.

Muchos de los grandes ejemplos de la arquitectura moderna, lejos de cualquier afán novedoso, exentos de toda ilusión de originalidad, nos muestran que clasicidad y modernidad son las dos caras de una misma moneda. Por ello la reflexión crítica sobre nuestra historia reciente, convierte el aforismo «clásico igual a moderno» en una sólida convicción y en un punto de partida de la nueva arquitectura racional.

NOTAS.

1. «El lenguaje clásico de la arquitectura», John Summerson, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
2. Carlo Muscetta, prólogo a las «Opere» de Vincenzo Monti, Ed. Ricciardi, 1955.
3. Aldo Rossi, «Il concetto di tradizione nella architettura neoclassica milanese», publicado en Società núm. 3, 1956 y recogido en «Scritti scelti sull'architettura e la città», CLUP, 1975, pág. 11.
4. Giorgio Grassi ha tratado esta cuestión en el capítulo 6º de su libro «La costruzione logica dell'architettura» y en su introducción a Tessenow, titulada «L'architettura come mestiere», Franco Angeli, Milano, 1974.