

LOS ORÍGENES DE LA MODERNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA. EN EL CENTENARIO DE RUDOLF WITTKOWER (1901-1971)

Carlos Montes Serrano

El pasado año se cumplió el centenario de Rudolf Wittkower, el historiador del arte más influyente en la moderna historia de la arquitectura, inspirador de toda una generación de arquitectos ingleses que en la postguerra recibieron el influjo de su docencia en las universidades británicas o a través de sus publicaciones. En este ensayo queremos recordar el trabajo de Wittkower y el lugar que ocupa en el desarrollo de la historiografía de la arquitectura, a la vez que se menciona su importancia en algunos episodios de la arquitectura inglesa de los años cincuenta.

El método empleado por Wittkower para el análisis de arquitectura es una síntesis de las corrientes historiográficas de sus maestros. Adolf Goldschmidt le inculcará el rigor científico y objetividad en el uso de las fuentes. De Heinrich Wölfflin asumirá el análisis formal, que nuestro autor reconduce, evitando los enfoques psicológicos, a una "historia del arte en cuanto resolución de problemas". Y en cuanto miembro del Instituto Warburg, Wittkower otorgará una gran importancia al estudio de los significados y valores simbólicos de la arquitectura, analizados en sus escritos a partir del concepto de tipología.

Rudolf Wittkower nació el 22 de junio de 1901 en Berlín, y falleció en Nueva York, todavía a edad temprana, en octubre de 1971¹. Inclinado en un principio hacia la arquitectura, pero desilusionado por el plan de estudios en Berlín, cursó Historia del Arte en la Universidad de Munich, pudiendo asistir a las clases del célebre Heinrich Wölfflin. El magisterio de Wölfflin le dejará una profunda impronta, tanto en su dedicación a la gran arquitectura italiana del Renacimiento y del Barroco, como en la metodología del análisis formal, centrada en la descripción de la arquitectura a partir de la definición de categorías y conceptos que pudieran evidenciar el sentido y las leyes ocultas del arte.

Con todo, parece ser que las explicaciones psicológicas de Wölfflin le llegaron a desilusionar, por lo que se traslada a la Universidad de Berlín, donde realizaría su tesis doctoral bajo la dirección del medievalista Adolf Goldschmidt², con un trabajo sobre un pintor menor del Quattrocento, el veronés Domenico Morone³. Gracias a Goldschmidt, Wittkower adquirirá esa exactitud, objetividad y rigor en los datos, junto a la prevención a las generalizaciones basadas en la historia del espíritu de cariz hegeliano, que caracterizarán sus primeros trabajos.

En 1923 se traslada a Roma para trabajar como investigador asistente en la Biblioteca Hertziana, donde permanecerá diez años. Sus primeros estudios tratan de recopilaciones de bibliografías, por artistas y por lugares, según la tradición bibliográfica que aún caracteriza la Hertziana. De entre estos publicará un volumen dedicado a la bibliografía sobre Miguel Angel, elaborado con el director de la Hertziana⁴, y el corpus de dibujos de Bernini⁵.

Wittkower comenzó este segundo trabajo con la intención de elaborar una monografía sobre la escultura del gran artista del barroco romano, que por entonces era escasamente valorado. La recopilación de sus dibujos era pues un paso previo para ello⁶. Sin embargo, el estudio de los dibujos le llevó a interesarse por la arquitectura del maestro del barroco romano, como el Palazzo Barberini y la Plaza de San Pedro, a la que prestará atención en sucesivas ocasiones⁷.

Las figuras de Miguel Angel y de Bernini —y posteriormente la de Palladio— llegarán a ser el principal objeto de estudio a lo largo de su vida académica, dentro de una metodología historiográfica muy centrada en la personalidad creadora del artista, que entronca, en cierta manera, con la propuesta por Giorgio Vasari en sus famosas *Vidas* de los artistas⁸.

En esos mismos años, Wittkower se encarga de actualizar las páginas dedicadas al barroco romano y a la Italia central en la famosa guía Baedeker, en su edición de 1930, corrigiendo la visión peyorativa de este período del arte. Conviene recordar que gracias a los estudiosos de la



Fig. 1. Rudolf Wittkower (1901-1971).

1. Hijo de Henry Wittkower y de Gertrude Ansbach; su padre había nacido en Inglaterra, de ahí que Rudolf W. pudiese reclamar la nacionalidad británica, lo que facilitó su inmigración a ese país en 1933, y su pronta asimilación a la cultura y ambientes anglosajones. Casado con Margot Holzmann, que llegaría a colaborar con su marido en varios trabajos.

Una sucinta biografía de Wittkower en HIBBARD, Howard, "Obituary. Rudolf Wittkower" en *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, nº. 828, marzo de 1972, pp. 173-177 (incluye la bibliografía de Wittkower desde 1965). HIBBARD Howard y otros (eds.), *Essays Presented to Rudolf Wittkower on his 65th Birthday*, 2 vols., Phaidon, Londres. 1967 (el vol. 1 incluye la bibliografía hasta el año 1965). PAYNE, Alina A., "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", en *Journal of the Society of Architectural Historians* (J.S.A.H.), vol. 53, septiembre de 1994, pp. 322-342. MILLON, Henry, "Rudolf Wittkower, Architectural

Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 31, mayo de 1972, pp. 83-91. ACKERMAN, James, "Rudolf Wittkower's Influence on the History of Architecture", en *Source*, 8/9, 1989, pp. 87-90. También puede consultarse: SOUTHHORN, Janet, voz "Rudolf Wittkower", en TURNER Jane (editor), *The Dictionary of Art*, Grove, Nueva York, 1996, vol. 33, pp. 285-286. WATKIN, David, *The Rise of Architectural History*, The Architectural Press Limited, Londres, 1980, pp. 149-154.

2. Adolf Goldschmidt, al igual que Aby Warburg, nace en Hamburgo, en 1863, en el seno de una familia de banqueros. Profesor en Berlín (1892-1903), Halle (1904-1912), y catedrático de la Universidad de Berlín (1912-1932), al trasladarse Heinrich Wölfflin a la Universidad de Munich; en 1939 emigra a Suiza donde fallece en Basilea en 1944. Especialista en arte medieval y del norte de Europa, destacan sus estudios sobre manuscritos medievales, marfiles, orfebrería, escultura, pintura del norte de Europa, etc. Desde su cátedra dio una nueva impronta a una generación de historiadores alemanes caracterizados por el rigor y la objetividad científica en sus investigaciones, y por la atención a la obra de arte singular, en contraste con las generalidades del análisis formal de Wölfflin. Sobre Goldschmidt, véase KULTERMANN, Udo, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Akal Ediciones, Madrid, 1996, pp. 262-265. MORGAN, Nigel J., voz Adolph Goldschmidt, en *The Dictionary of Art*, vol. 12, p. 873. WEITZMANN, K., *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*, Berlín, 1985.

3. WITTKOWER, Rudolf, "Studien zur Geschichte der Malerei in Verona. I and II: Domenico Morone. III: Die Schüler des Domenico Morone" en *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1924-1925, pp. 269-289; 1927, pp. 185-222.

4. WITTKOWER, Rudolf y STEINMANN, Ernst, *Michelangelo Bibliographie: 1520-1926*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. I, Leipzig, 1927.

5. WITTKOWER, Rudolf y BRAUER, Heinrich, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vols. IX y X, Berlín, 1931.

6. La llegada de Hitler al poder hacía poco propicia la publicación de una monografía sobre Bernini, que sería publicada años después. Cfr. WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, Londres, 1955 (*Gian Lorenzo Bernini: el escultor del barroco romano*, Alianza, Madrid, 1990). También, *Bernini's Bust of Louis XIV*, Londres, 1951.

7. Cfr. WITTKOWER, R., "A Counter-Project to Bernini's Piazza di San Pietro", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. III, 1939-1940, pp. 88-106. "Il Terzo Braccio del Bernini in Piazza S. Pietro", en *Boletino d'Arte*, XXXIV, 1949, pp. 129-134. "Palladio e Bernini", en *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, VIII, 2, 1966, pp. 13-25.

8. De hecho, dedicará varios artículos a la personalidad de los artistas, como Rafael, Inigo Jones, Borromini, Guarini, Lord Burlington, William Kent, o Piranesi. También un libro en colaboración con su mujer: WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists; A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Londres, 1963 (*Nacidos bajo el signo de Saturno: el carácter y la conducta de los artistas, una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 1982).

9. WITTKOWER, Rudolf, "Michelangelo's Biblioteca Laurenziana", en *Art Bulletin*, XVI, 1934, pp. 123-218.

10. WITTKOWER, Rudolf, "Zur Peterskuppel Michelangelos", en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, II, 1933, pp. 123-218. El mismo trabajo, adaptado y completado en forma de libro, *La cúpula di San Pietro di Michelangelo; riesame critico delle testimonianze contemporanee*, Sansoni, Florencia, 1964.



2

Hertziana se consigue la plena rehabilitación del estilo barroco romano —y de sus grandes artistas, como Bernini y Borromini— del estigma de la decadencia, que aún se arrastraba desde las condenas de Winckelmann en la segunda mitad del siglo XVIII.

De esos años romanos son sus importantes trabajos sobre la arquitectura de Miguel Angel, dedicados a la cúpula de San Pedro (1933) y a la Biblioteca Laurenziana (1934), que algunos consideran los mejores estudios de arquitectura publicados en la primera mitad del siglo⁹. El impresionante y meticuloso trabajo sobre la cúpula de San Pedro es una respuesta a los estudios realizados en aquellos años por Charles de Tolnay, con los que Wittkower estaba en completo desacuerdo¹⁰. Ambos trabajos se caracterizan, como ya antes apuntábamos, por el intento de superar las generalizaciones derivadas del análisis cultural propiciado por la obra de Jacob Burckhardt. Wittkower plantea sus análisis a partir de un riguroso estudio de los datos originales conservados en los archivos —sobre el autor, el lugar, los antecedentes, los planos, dibujos y modelos, el estudio de las medidas, los documentos de pagos y contratos, etcétera— intentando describir las peripecias del encargo y los procesos de ideación y de ejecución del proyecto.

Con todo, Wittkower no es ajeno a la tradición interpretativa de la escuela centro-europea de historiadores del arte. Leyendo su estudio sobre la Biblioteca Laurenziana podemos apreciar la influencia de los libros de Heinrich Wölfflin —*Renaissance und Barock*¹¹— y de Paul Frankl —*Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*¹²—, en ese intento de definir categorías de análisis para describir con mayor precisión los estilos arquitectónicos, que nuestro autor ampliará con conceptos como el de doble función, inversión o permutación, con objeto de explicar las innovaciones estilísticas de Miguel Angel.

A su vez, y a partir de este análisis formal, Wittkower desea combatir la opinión de Wölfflin, que consideraba a Miguel Angel como un exponente del Barroco, y al manierismo como una fase decadente del Renacimiento. Ya que, en su pensar, la Laurenziana y otros edificios de Miguel Angel serían la mejor demostración de la existencia de un estilo manierista en arquitectura.

Como es sabido, el estudio del manierismo llegó a ser una obsesión para muchos historiadores de los años veinte y treinta. Max Dvorák había popularizado la existencia de la pintura manierista en su célebre conferencia "Sobre El Greco y el manierismo", recogida en su libro *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924), una antología de escritos preparada tras su muerte por sus discípulos que tuvo un gran impacto entre los estudiantes de historia del arte de aquellos años. De hecho, muchos jóvenes historiadores de la generación de Wittkower, como Nikolaus Pevsner, Hans Sedlmayr, o Ernst Gombrich, orientaron sus primeras investigaciones, en los años treinta, a demostrar que también en arquitectura —al igual que en la pintura y en la

escultura— era posible referirse a un estilo manierista, a la vez que intentaban indagar su esencia y características diferenciadoras.

Para Wittkower, la Laurenziana se distingue tanto de las obras renacentistas como de las barrocas. A través del análisis de los espacios, la organización de las superficies murarias y la articulación de los volúmenes, Wittkower define el estilo renacentista a partir de la armonía, la unidad y la síntesis; mientras que las señales características del Barroco serían el movimiento, la fusión y la centralización vital y dinámica de sus elementos. A su vez, la Biblioteca Laurenziana evidencia la tensión y el conflicto irresoluble entre estos dos polos; de tal forma que la idea rectora del edificio —y del estilo manierista— habría que encontrarla en la contradicción, en la discrepancia y ambigüedad, en la tensión acumulada entre fuerzas contrarias, incluso en esa sensación de opresión e inestabilidad que Miguel Ángel imprime en su arquitectura.

Conviene señalar que Wittkower es lo suficientemente cauto para evitar mayores especulaciones sobre el significado del estilo en relación con el espíritu de la época o con posibles identidades raciales. Sus ideas se diferencian así de otros planteamientos aparentemente más ambiciosos, como el elaborado en aquellos años por su coetáneo Nikolaus Pevsner en sus trabajos sobre el manierismo, en los que intentaba explicar el estilo como consecuencia y expresión del espíritu de la Contrarreforma. Por el contrario, a nuestro autor le basta con señalar que el genio creativo de Miguel Ángel descubrió posibilidades inimaginables en épocas anteriores en el modo de elaborar, matizar y combinar los sencillos principios de composición que caracterizan la arquitectura del Renacimiento.

En su pensar, el manierismo y el Barroco en la arquitectura italiana nos hablarían de una gran tradición formal, originada con Brunelleschi y Alberti, que se prolongaría en el tiempo, produciéndose fuertes cambios gracias a la intervención creadora de los sucesivos arquitectos que, como Palladio, Maderno, Bernini, Borromini, da Cortona, Rainaldi, Longhena, Fontana, Guarini, Juvarra, Vittone, Piranesi, y tantos otros, explorarían las infinitas posibilidades de este lenguaje de formas. Fiel a esta interpretación, Wittkower exploraría, a lo largo de toda su vida, las obras de estos grandes arquitectos italianos, desarrollando así las ideas que había aprendido en sus diez años romanos en la Hertziana.

II

En 1932 se incorpora al claustro de la Universidad de Colonia, pero a los pocos meses se traslada a Londres, uniéndose a los refugiados del Instituto Warburg llegados desde Hamburgo ese mismo año a causa de la persecución antijudía. En su nuevo país, Wittkower supo sacar partido a sus años de estudio del arte y la arquitectura de Roma. Su primer trabajo en el Warburg sería la catalogación de la importante colección fotográfica de obras de arte, según la experiencia de la Hertziana.

Por otra parte, su ciudadanía inglesa le permitió una más rápida adaptación a la cultura e idiosincrasia británica, lo que evidentemente era mucho más difícil para los otros miembros del Warburg, con dificultades para el idioma y especializados en unas líneas de trabajo —la iconografía de las imágenes, los símbolos, y la pervivencia de la tradición clásica— muy poco atractivas para el no especialista. Todo ello otorgó un papel protagonista a nuestro autor, que en 1937 se haría cargo de la edición del *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*.

En estos años anteriores a la guerra el trabajo desarrollado por Wittkower es ingente, publicándolo con periodicidad en el *Journal of the Warburg*, *Art Bulletin*, *Apollo* y *The Burlington Magazine*. Es posible que esta intensidad en su producción científica se debiera a la necesidad de obtener ingresos ya que, debido a la precariedad económica, el Instituto Warburg sólo le aseguraba un puesto docente de escasos emolumentos.

En cuanto miembro del Instituto, haría honor a la especialidad de éste con una decena de artículos dedicados al significado, difusión y migración de los símbolos e imágenes que fueron publicados en el *Journal*. Son de reseñar el estudio y catalogación de colecciones de dibujos, tema al que ya antes se había ocupado en Roma y al que prestará una permanente atención a lo largo de su vida académica, estudiando los dibujos y grabados de Nicolás Poussin, los Carracci, Dupérac, Miguel Ángel, Bernini, Piranesi, Vittone y Filippo Juvara¹³.

De entre los trabajos dedicados a la arquitectura cabe destacar su amplio estudio sobre "Carlo Rainaldi y la arquitectura del Alto Barroco en Roma" (1937), que presenta como una continua-



3



4

Fig. 2. Bernini, Plaza de San Pedro, Roma.

Fig. 3. Miguel Ángel, Cúpula de San Pedro, Roma.

Fig. 4. Miguel Ángel, Biblioteca Laurenziana, Florencia.

11. Cfr. WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, A. Corazón, Madrid, 1977. La edición original es de 1888.

12. FRANKL, Paul, *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*, G. Gili, Barcelona, 1981. La edición original es de 1914.

13. *Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters, Formed by Sir Robert Mond*, Londres, 1937. *The Drawings of Nicolas Poussin*, Londres, 1938. *Exhibition of Architectural and Decorative Drawings at London*, Londres, 1941. *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, 1952. Dupérac, *Disegni de le ruine di Roma*, Milán, 1963.

ción de su trabajo sobre la Biblioteca Laurenziana, y como intento de definir el estilo de Rainaldi, en cuanto manifestación del Barroco del XVII, en contraste con el manierismo del siglo anterior¹⁴. A través de sus páginas, Wittkower se enfrenta con la tipología de las iglesias romanas del Barroco —tanto de Rainaldi, como de Fontana, Maderno, Cortona, Bernini o Borromini—, con especial énfasis en el estudio de las iglesias de planta central y en los recursos empleados en la composición de las fachadas, en los que se aprecia su maestría para describir y analizar la arquitectura a partir de las categorías empleadas por Paul Frankl, que Wittkower sabe ampliar y desarrollar en mayor detalle.

En 1940 el *Journal of the Warburg* recoge un artículo sobre la arquitectura de León Battista Alberti¹⁵, en el que Wittkower analiza los sistemas compositivos empleados en sus edificios a partir del estudio de *De Re Aedificatoria* —el famoso tratado de Alberti—, intentando mostrar cómo la arquitectura renacentista, lejos de inspirarse en simples preferencias formales, respondía a un conjunto de ideas de inspiración humanista. Esta lectura de la arquitectura de Alberti, planteando los problemas y soluciones con los que éste se enfrenta en el diseño de las fachadas de sus iglesias *all'antica*, era un enfoque nuevo para la historiografía.

Por otra parte, la interpretación del significado de la obra de arquitectura a partir de las ideas y los textos, y en continuidad con los motivos y recursos empleados en la antigüedad, respondía a la más ortodoxa tradición del Instituto Warburg, pudiendo decirse que Wittkower es el primero que aplica con acierto el método iconológico a la investigación arquitectónica¹⁶.

La llegada de la Segunda Guerra Mundial supuso un parón en las tareas docentes y de investigación del Instituto y Biblioteca Warburg que tuvieron que ser evacuados de Londres. Ante la imposibilidad de utilizar sus fuentes bibliográficas, archivos y documentos, los estudiosos del Warburg se dedicaron a trabajos más generales, centrados en el arte inglés, a la vez que se ponían al servicio de las tareas de educación cultural, propaganda y estímulo nacional promovidas por el gobierno. Surge así la colaboración con Fritz Saxl en la exposición itinerante de fotografías sobre el *British Art and the Mediterranean* (1941), que tomaría forma de libro al acabar la guerra¹⁷.

En esta exposición Saxl se ocupaba del arte medieval, intentando mostrar los lazos culturales que unía Inglaterra con otros países de Europa. Por su parte, Wittkower se encargó de la arquitectura, destruyendo el mito británico de la insularidad, al demostrar que la arquitectura inglesa de los siglos XVII y XVIII era heredera de los grandes tratadistas y arquitectos de Italia y de la continua fascinación del pueblo inglés por las culturas del Mediterráneo.

En continuidad con el anterior, Wittkower comienza a desarrollar una serie de estudios sobre el significado de la arquitectura de Palladio y su influencia en la arquitectura inglesa; tema, éste último, apenas tratado por los historiadores británicos, más empeñados, por la herencia medievalista del siglo XIX, en mostrar la riqueza de su patrimonio más autóctono. Sus primeros trabajos serían "Pseudo Palladian Elements in English Neoclassical Architecture" (1943), "Principles of Palladio's Architecture" (1945) y "Lord Burlington and William Kent" (1945), al que seguirían tras la guerra una amplia colección de escritos sobre Inigo Jones, Palladio, el neopalladiano inglés del siglo XVIII y la literatura arquitectónica en Inglaterra, que más tarde se recopilarían en su libro póstumo *Palladio and Palladianism*.

III

14. "Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque", en *Art Bulletin*, XIX, 1937, pp. 242-313.

15. "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. IV, 1940-1, pp. 1-18.

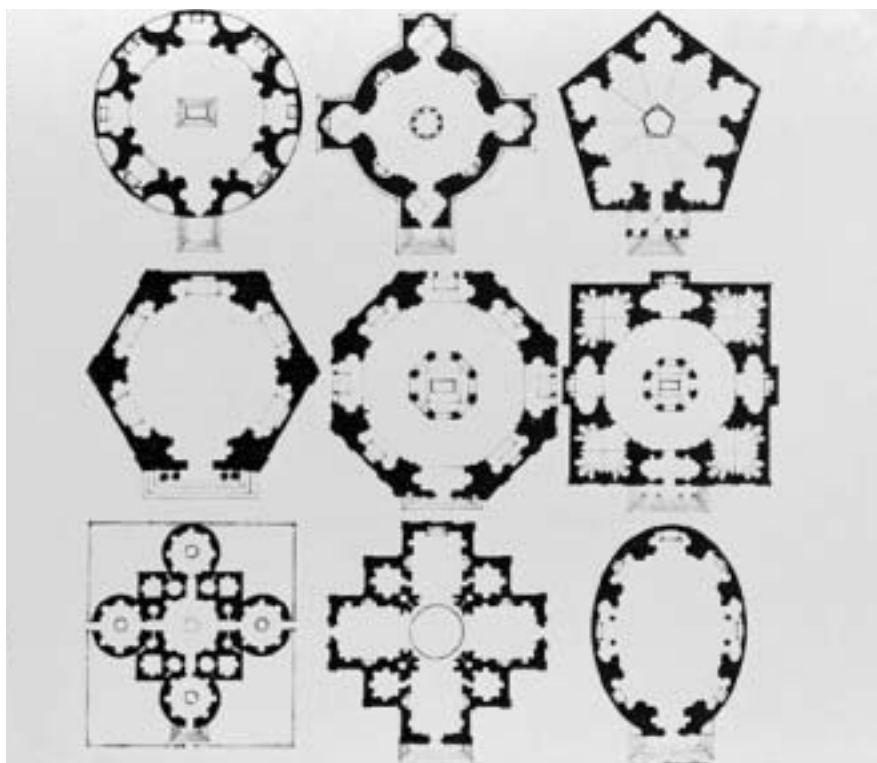
16. Así lo reconoce Margot Wittkower, en la presentación del libro póstumo *Palladio and Palladianism*, al señalar "dos características de su trabajo: una intensa observación de los detalles —aunque nunca como un fin en sí mismo— y un gran interés por la fertilización cruzada de las ideas". Cfr. WITTKOWER, Rudolf, *Palladio and Palladianism*, George Braziller, Nueva York, 1994, p. 7.

17. WITTKOWER, Rudolf y SAXL, Fritz, *British Art and The Mediterranean*, Londres, 1948, (nueva edición: Oxford 1968).

Tras la guerra el *Warburg Institute* pasó a formar parte de la Universidad de Londres, logrando sus investigadores el necesario reconocimiento docente. Wittkower fue nombrado primero *Reader* (1945-49), y posteriormente titular de la cátedra *Durning Lawrence Professor* (1949-56). Gracias a su docencia universitaria, el magisterio de Wittkower tuvo una gran influencia en generaciones de estudiantes de Historia del Arte, de Arquitectura y de Bellas Artes.

En 1949 se haría cargo del volumen 19 de los *Studies of the Warburg Institute*, monografías editadas anualmente por el Instituto con el fin de tratar por extenso un tema de su especialidad. Wittkower titula su estudio como *Architectural Principles in the Age of Humanism*, siendo, a la larga, el libro que mayor popularidad le ha otorgado en el ámbito de la arquitectura.

El núcleo de su estudio lo constituye los artículos antes citados, "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture" y "Principles of Palladio's Architecture", que tienen como denominador común el análisis de la arquitectura de Alberti y Palladio realizado a partir de sus respec-



5

tivos tratados de arquitectura. Con el fin de otorgar mayor consistencia a su libro, Wittkower incluye dos ensayos inéditos: "La iglesia de planta central y el Renacimiento" y "El problema de la proporción armónica en arquitectura".

El conjunto del libro ofrecía una visión bastante novedosa de la arquitectura italiana de los siglos XV y XVI, centrada en los principales conceptos e ideas que explican este amplio período: la experimentación tipológica, las proporciones, la relación entre construcción y ornamento, la antigüedad como arsenal de recursos y soluciones, las ideas expuestas en los tratados y en los escritos de los humanistas y su influencia en las formas.

Como anuncia su título, el texto evita la especulación sobre el estilo renacentista y su transición al manierismo, definiendo la arquitectura de esta época a partir del espíritu humanista que caracteriza tanto a Alberti como a Palladio. En cualquier caso, interesa señalar que el término "la edad del humanismo" no era del todo casual, si tenemos en cuenta que el libro de arquitectura más famoso en la Inglaterra de entonces —publicado por Geoffrey Scott en 1914— se titulaba precisamente *The Architecture of Humanism*. Tal parece que con el título del libro Wittkower intentaba enlazar con una tradición que al estudioso inglés no le era del todo ajena, a la vez que se proponía rebatir los postulados de Scott¹⁸.

El libro se abre con un amplio estudio sobre "La iglesia de planta central y el Renacimiento", tema bien conocido por Wittkower, al haber tratado con amplitud sobre esta tipología en su trabajo sobre Carlo Rainaldi. Pero lo más interesante de este primer trabajo, por encima del análisis formal de este tipo de iglesias, es la explicación que se nos ofrece sobre el simbolismo religioso de los espacios centralizados y, a la postre, sobre el significado real del Renacimiento.

Es necesario recordar que desde la publicación de la *Cultura del Renacimiento* (1850) de Jacob Burckhardt, la cultura y el arte del renacimiento italiano se había explicado como la expresión de la emergencia y libertad del individuo frente a lo religioso. La interpretación había arraigado entre todos los estudiosos del arte, llegando a producirse una creciente polaridad en las interpretaciones de ambos estilos. Mientras que los medievalistas insistían en explicar la arquitectura gótica como resultado de la "edad de la fe", los estudiosos del Renacimiento ponían el acento en su carácter laico, pagano, secular, producto de nuevos intereses mundanos y de un refina-



6

Fig. 5. Plantas centralizadas, S. Serlio, *Libro Quinto delli Templi*, 1547.

Fig. 6. S. Maria della Consolazione, Todi, 1504.

18. Geoffrey Scott interpreta la arquitectura del Renacimiento a partir de las ideas difundidas a finales del siglo XIX por el formalismo estético de la *Einfühlung*. Las formas clásicas utilizadas en el Renacimiento provocan en el observador, por empatía, determinadas impresiones psíquicas y físicas, en las que descansa el placer estético y las preferencias del gusto. De ahí que con la expresión "arquitectura del humanismo" Scott quiera exponer que ésta es la que mejor responde a las necesidades psíquicas del hombre; y no tanto que la arquitectura estuviera inspirada por las ideas de los círculos humanistas del Renacimiento. Es probable que las ideas de Scott estuviesen influenciadas por los primeros trabajos de Heinrich Wölfflin —*Prolegómenos para una psicología de la arquitectura* (1886) y *Renacimiento y Barroco* (1888)—, lo que explica el rechazo de Wittkower, cuyo trabajo puede entenderse como una superación crítica del formalismo de Wölfflin, al mostrar que tras las formas arquitectónicas hay siempre un proceso intelectual —una jerarquía de ideas y valores— que les antecede.

Fig. 7. Giuliano de Sangallo, S. Maria delle Carceri, Prato, 1485.



miento hedonista en el gusto, que llevaba a otorgar una prioridad a los aspectos formales y ornamentales sobre las ideas y significados¹⁹.

Wittkower se opone a esta simplificación, mostrando que la arquitectura renacentista hunde sus raíces en el pensamiento cristiano del humanismo y en el movimiento neoplatónico, en un intento de anar la filosofía clásica con la revelación. La iglesia central, lejos de ser expresión del individuo como centro del universo, encarnaba un hondo sentido religioso. La casa de Dios, en el pensar de los humanistas, debía simbolizar la perfección, armonía, belleza e integridad del Creador; y esa perfección, tal como se expone en los tratados de Alberti, Filarete, Giorgio Martini o Palladio, encontraba un adecuado reflejo en la pureza, sencillez y armonía de los templos centralizados.

Hay una analogía entre los presupuestos alcanzados por Wittkower y las ideas expuestas por Warburg en sus trabajos sobre la pintura florentina del primer Renacimiento. Cuando Aby Warburg se trasladó a Florencia para realizar su tesis doctoral sobre la pintura de Botticelli, o posteriormente sobre Ghirlandaio y los mecenas de la época —los Sassoni, los Tuornaboni—, acudía con el esquema típico de la historiografía alemana, que le llevaba a interpretar el significado de estas obras como la expresión de la sensualidad y del paganismo emergente en el *Quattrocento*. Al bajar a los archivos, al consultar los documentos de contratos y pagos, se percató de que no existía por ninguna parte ese "hombre nuevo" del que hablaba Burckhardt; que no existía una frontera nítida entre el medioevo y el Renacimiento; y que las tradiciones y costumbres de los artistas y mecenas se encontraban fuertemente arraigadas en un profundo sentido religioso²⁰.

En resumen, con sus respectivos estudios sobre el simbolismo de la pintura y la arquitectura del Renacimiento, Warburg y Wittkower ofrecieron una visión más científica y objetiva sobre la arquitectura y el arte del período, superando así unos esquemas interpretativos que se venían arraizando desde el primer tercio del siglo XIX.

Una interpretación similar se encuentra en su estudio sobre la proporción. Para el pensamiento humanista, muy relacionado con la filosofía neoplatónica, la matemática, las relaciones geométricas y proporcionales eran un eco de la perfección divina. La armonía de las partes entre sí y de éstas con el todo, garantía de la perfección, llevó a toda una teoría y creencia en la belleza de las formas sometidas al orden y a la proporción. "El problema de la proporción armónica en arquitectura" nos narra esta historia a través de densas páginas —difíciles de seguir, y pocas veces amenas—, en las que, siempre de acuerdo con el programa teórico del Warburg Institute, se exponen las relaciones entre las ideas y las formas.

19. GOMBRICH, E.H., "The Nineteenth Century Notion of a Pagan Revival" en WOODFIELD, Richard (coordinador), *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, G+B Arts International, Amsterdam, 2001, pp. 55-63.

20. GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992.

De los dos otros ensayos habría que destacar el acento que Wittkower pone en la tipología, un concepto mucho más adecuado y fructífero que el del estilo para estudiar la arquitectura. Si la

idea de estilo siempre acaba remitiendo al concepto de época o cultura, el concepto de tipología desplaza la atención a otros valores: al interés por la tradición formal, los recursos a disposición del artista, las relaciones entre forma y función, los significados estables y reconocibles de las formas, o los problemas a resolver por el arquitecto. El uso del concepto de tipología se pone de relieve en el análisis de la arquitectura de Palladio, del que ha quedado como recuerdo perenne ese cuadro comparativo de las plantas de doce villas palladianas.

Es de notar que en *Architectural Principles in the Age of Humanism* también se percibe la influencia de Erwin Panofsky, y concretamente de sus libros *Idea* (1924) y *La perspectiva como forma simbólica* (1925), en los que éste intenta describir el mundo de ideas y valores —la *Weltanschauung*— que explicaría un período artístico, sus principios teóricos o sus manifestaciones plásticas²¹. Wittkower, sin intentar hacer mayores trasvases a las distintas esferas de la cultura, se ajusta a este esquema interpretativo, queriendo emular los conocidos trabajos de Panofsky. Para él, la arquitectura del humanismo es también una forma simbólica, que nos remite a otras esferas del saber: al número, la geometría, la matemática y la proporción; es decir, a una interpretación en clave científica y matemática de la cultura. La arquitectura del Renacimiento, en cuanto símbolo, expresa y encarna la visión científica y matemática de la realidad de los círculos humanísticos de cariz neoplatónico, en su intento de aunar la perfección divina, la belleza artística y la ciencia de los números²².

IV

Haciendo un resumen de las investigaciones de Wittkower entre 1930 y 1950, cabría afirmar que con sus sucesivos trabajos sobre Alberti, Miguel Angel, Bernini y Rainaldi, cambió la concepción que hasta entonces se tenía de la arquitectura y el arte italiano de los siglos XV al XVIII. Durante la década de los cincuenta, profundizaría en sus investigaciones puntuales sobre los artistas del Barroco, publicando sus libros sobre los Carracci y Bernini: *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (1952) y *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque* (1955).

En 1958 publica *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, en la prestigiosa colección *The Pelican History of Art* que coordinaba Nikolaus Pevsner²³. Tras unos diez años de trabajo, Wittkower logra sintetizar sus amplios conocimientos en un texto que hoy día sigue siendo reconocido como un clásico de los estudios sobre el Barroco, que ha condicionado la visión de generaciones enteras de estudiantes de arte. No deja de ser significativo que teniendo que referirse continuamente al Barroco, Wittkower renuncie expresamente a ofrecernos una definición del estilo, o a explicar al modo de Wölfflin o Panofsky, el conjunto de rasgos formales y principios culturales que caracterizan el estilo²⁴.

En mi opinión, *Arte y arquitectura en Italia*, como cualquier otro manual, no es un libro de fácil lectura. Pienso que Wittkower es un maestro de los trabajos cortos y puntuales, sobre un artista, sobre un motivo, sobre una obra. Fiel a la tradición del Warburg, alcanza sus mejores logros en las conferencias y en los artículos para revistas, en los que hay que ajustarse a la extensión del texto y al tema a tratar, sin extenderse en interpretaciones de mayor calado y quizá, de menor rigor científico. De hecho, la mayoría de los libros de Wittkower son antologías de artículos y conferencias. *Art and Architecture in Italy* no reúne esas cualidades. En primer lugar por tratar de las tres artes, lo que puede fatigar al lector, ya que los planteamientos de nuestro autor, en relación con la autonomía de las distintas tradiciones formales, le obliga a intercalar como tres

21. Hay una diferencia radical entre ambos historiadores. Panofsky, de acuerdo con la filosofía de Ernst Cassirer, entiende que el arte es una forma simbólica que nos permite llegar a entender, y hacer visible, los principios esenciales o subyacentes de las distintas culturas. Esa *Weltanschauung* otorgaría un sello común a todas las manifestaciones de la cultura: ciencia, religión, arte, política, etcétera. La cadena de transmisión entre las distintas manifestaciones de la cultura y esa cosmovisión, o principio rector, se encontraría en la psicología de la época, que crearía en cada momento distintos "hábitos mentales". Es de agradecer que Wittkower se ajustase al problema artístico, evitando excesivas generalizaciones a lo Panofsky, lo que ha permitido que sus libros envejecan mejor que los de aquél. Sobre Panofsky, véase, MONTES SERRANO, Carlos, "Panofsky, Gombrich y la Miseria del Historicismismo" en *Boletín Académico*, n. 6, La Coruña, 1987, pp. 52-58.

22. La arquitectura, en cuanto reflejo de la naturaleza o esencia de nuestra civilización, es una noción derivada de Panofsky, y en última instancia de la idea hegeliana del *Zeitgeist*. Hay un pasaje, en el artículo de Wittkower "Sistemas de Proporciones" (*Architect's Year Book*, V, 1953), un tanto esotérico, que refleja bien esta similitud con el Panofsky de la *Perspectiva como forma simbólica*. Escribe Wittkower que "todos sabemos que cuando la geometría no euclidiana pasó a ser la base de la visión moderna del universo a finales del siglo pasado y comienzos de éste, se produjo una ruptura básica con el pasado, más profunda todavía que la ruptura entre el universo jerarquizado y escolástico de la Edad Media y el matemático y euclidiano de Leonardo, Copérnico y Newton. ¿Qué repercusiones tiene y tendrá sobre la proporción en las artes esta sustitución de las medidas absolutas del espacio y el tiempo por la nueva relación dinámica espacio-tiempo? *El Modulor* de Le Corbusier constituye una respuesta preliminar. A la luz de la historia aparece como un intento fascinante de coordinar la tradición con nuestro mundo no euclidiano"; llegando a afirmar más adelante que *El Modulor* es "la primera síntesis coherente que refleja la naturaleza de nuestra propia civilización". Cfr. *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, pp. 537 y 538.

23. WITTKOWER, Rudolf, *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1997.

24. Véase, por ejemplo, el texto de la conferencia sobre el barroco dictada en varias ocasiones por Panofsky en los años treinta. PANOFSKY, Erwin, "¿Qué es el barroco?", en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 35-111.



8



9

Fig. 8. Andrea Palladio, Villa Rotonda, Vicenza, 1566.

Fig. 9. Andrea Palladio, Villa Emo, Fanzolo, 1567.

historias paralelas y, en cierta forma, independientes. En segundo lugar, hay una notable carencia de imágenes referidas a la arquitectura —planos de edificios y fotografías— que impiden una asimilación clara de las categorías de análisis que emplea. Por último, al encontrarse con la necesidad de elaborar un trabajo de síntesis, hay quizá excesivas generalizaciones que ralentizan la lectura. Con todo, y ya centrándonos en las partes dedicadas a la arquitectura, es de celebrar lo que antes comentamos: la explicación de la evolución de la arquitectura a partir de la idea de una misma tradición formal, que sufre cambios por la intervención decisiva de los grandes arquitectos del período.

En 1955 Wittkower se traslada a los Estados Unidos, al ser nombrado Chairman de la Columbia University, dedicando sus energías a la dirección del Departamento de Historia del Arte y Arqueología, a la organización de exposiciones periódicas y a la formación de investigadores. Durante los años siguientes sus estudiantes se beneficiarían de sus variados cursos lectivos y ciclos de conferencias, entre los que cabría citar, "La tradición clásica y el Renacimiento", "Pintura barroca en Italia", "La escultura del Barroco", "Palladio y el Palladianismo", "Arquitectura inglesa", "Teoría y práctica de la escultura", "La arquitectura del Renacimiento" —un acercamiento tipológico al análisis de la arquitectura, que aspiraba a dar forma de libro—, "El impacto de las culturas no europeas en el arte occidental", y "El revival del gótico en la época del Barroco".

Como es de suponer, Wittkower siguió con sus visitas periódicas a Italia, acudiendo regularmente a los Cursos de Verano organizados en Vicenza por el *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, o a sucesivos congresos organizados en torno al Barroco y el manierismo (1960), a Borromini (1967), Guarini (1970) o Bramante (1970). El énfasis en el estudio de las grandes personalidades artísticas culminó en el libro, publicado con su mujer, titulado *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists; A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (1963), en el que profundiza en un campo de estudio que ya había sido analizado por Ernst Kris y Otto Kurtz en su conocido libro *La leyenda del artista* (1934).

Los últimos años de vida fueron de continuos reconocimientos, nombramientos honorarios, distinciones, invitaciones a congresos y a impartir cursos lectivos en distintas universidades. Falleció de forma repentina en octubre de 1971, siendo por entonces profesor emérito de la Universidad de Columbia.

En los años posteriores, gracias en especial al celo de su mujer, se fueron publicando distintas antologías de escritos, textos dispersos, o ciclos de conferencias. Entre éstos cabría destacar, *Baroque Art: The Jesuit Contribution* (1972)²⁵, *Gothic versus Classic* (1974)²⁶, *Palladio and Palladianism* (1974), *Studies in the Italian Baroque* (1975), *Allegory and the Migration of the Symbols* (1977), *Sculpture: Processes and Principles* (1977)²⁷, *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance* (1978)²⁸, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non European Civilizations on the Art of the West* (1989), *The Sculptor's Workshop: tradition and theory from the Renaissance to the present*. Una antología de textos en castellano, seleccionados entre sus obras póstumas, fue publicada en 1979 con el título *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*²⁹.

V

He indicado en la presentación que Wittkower, con sus clases y sus estudios sobre la arquitectura del Renacimiento, consiguió suscitar la atención de los jóvenes arquitectos formados en Inglaterra en los años cuarenta y cincuenta. Él mismo se refiere a este fenómeno en la introducción y anexos a la segunda edición de *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1960).

Al parecer, los jóvenes estudiantes en los primeros años cuarenta se asombraban al escuchar sus charlas sobre las proporciones armónicas utilizadas por Palladio, o al explicarles cómo los edificios del Renacimiento respondían a un conjunto muy elaborado de teorías, ideas y valores. Es posible que con sus explicaciones les hiciera ver que aquella arquitectura era el resultado de algo más que la preferencia por unas modas estilísticas, o el resultado de un puro interés formal. Lo que se avenía muy bien con las preocupaciones suscitadas por la introducción de la modernidad en Inglaterra de la mano de Lubetkin, Mendelsohn, Gropius y otros ilustres emigrados. Pues la arquitectura moderna, que a comienzos de la década de los treinta se había presentado como un compromiso ideológico con las nuevas condiciones sociales y del hombre moderno,

25. WITTKOWER, Rudolf y JAFFE, Irma B., *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, Fordham, University Press, 1972. *Architettura e arte dei gesuiti*, Electa, Milán, 1992. Véase mi reseña en: *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 80, Madrid, 1995, pp. 554-556.

26. *Gothic versus Classic: Architectural Projects in Seventeenth Century Italy*, Thames and Hudson, Londres, 1974.

27. *Sculpture: Process and Principles*, Penguin Books, Londres, 1977. El libro recoge un ciclo de doce conferencias impartido en la Universidad de Cambridge el curso 1970-1971. Hay traducción castellana: *La Escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid, 1980.

28. *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Einaudi, Turín, 1992. Véase amplia reseña crítica de PUPPI, Lionello, "Il mutevole destino della proporzione", en *Casabella*, 594, octubre 1992, pp. 31-32.

29. *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, G. Gili, Barcelona, 1979.

30. Según Wittkower, para Alberti, la belleza reside en la concordancia y armonía entre las partes de un edificio; la columna es el principal ornato de la arquitectura; pero, a su vez, la columna y el muro tienen un sentido funcional; la columna y las arquerías sobre columnas serían un residuo del muro perforado. En resumen, y aunque Wittkower no insiste suficientemente en estas ideas, para Alberti las columnas, arcos y órdenes clásicos vienen a ser recursos de dignificación, que hay que entender dentro de la teoría clásica del *decoro*.



10

había llegado a asumir, en los años cuarenta, un simple carácter estilístico, mera opción por un vocabulario de formas, adaptadas muy pronto a las peculiaridades del ámbito anglosajón, con la consiguiente crisis en los ámbitos de la primera modernidad inglesa.

Pero estas analogías no explican por sí solas el impacto del libro entre los jóvenes arquitectos. Su atractivo consiste, más bien, en las claves modernas con las que Wittkower elaboró su estudio. Una lectura detenida de *Architectural Principles* nos permite entender en mayor profundidad el efecto de este libro; ya que, consciente o inconscientemente, Wittkower analiza distintos aspectos de la arquitectura del Renacimiento a partir de la ideología arquitectónica forjada en el período de entreguerras. En este sentido, cabe observar que la tesis principal del libro —las relaciones entre la arquitectura, la ciencia y las matemáticas— viene a coincidir con algunas ideas de *Vers une architecture* (1923) y de otros escritos de Le Corbusier.

Pero, además, las claves formales con las que describe la arquitectura del humanismo presentan ciertas analogías con las preferencias estéticas de la modernidad. Según Wittkower, la arquitectura de Alberti busca la perfección a partir de un juego abstracto de volúmenes y formas simples basadas en la geometría del cuadrado y el círculo. En los espacios interiores existe una preferencia por las formas puras y blancas realizadas por la luz. Hay una dependencia estricta de la composición arquitectónica a la geometría, la lógica y la racionalidad. En los procesos proyectuales el arquitecto parte de una tradición formal, o de unas determinadas tipologías —en plantas y alzados—, en las que las relaciones entre forma y significado están garantizadas de antemano. Por último, se niega la importancia del ornamento —la explicación más débil del libro—, ya que Wittkower —al comentar las ideas de Alberti— otorga a los órdenes clásicos un sentido más constructivo que ornamental³⁰.

Fig. 10. Leon Battista Alberti, S. Francesco, Rimini, 1450.

Fig. 11. Leon Battista Alberti, S. Maria Novella, Florencia, 1458.



11

Fig. 12. Andrea Palladio, Villa Malcontenta, Gambare di Mira, 1559.

Fig. 13. Andrea Palladio, Villa Barbaro, Maser, 1557.



12



13

31. Cfr. PAYNE, Alina A., op. cit., p. 338, nota 106.

32. KAUFMANN, Emil, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, G. Gili, Barcelona, 1982.

33. Colin Rowe estudió arquitectura en Liverpool (1938-1945), con un intervalo sirviendo en Italia en el ejército (1942-1944); amplió estudios en el Warburg Institute, donde realizó con Wittkower una tesis sobre *The Theoretical Drawings of Inigo Jones*. En los años cincuenta se traslada a Estados Unidos donde transcurre su fructífera tarea docente. Cfr. ROWE, Colin, *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays*, 3 vols., The MIT Press, Cambridge, Mass., 1996. También, MONTANER, Josep María, *Arquitectura y Crítica*, G. Gili, Barcelona, 1999, pp. 83-87.

34. ROWE, Colin, "The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier Compared", en *Architectural Review*, vol. 101, nº 603, marzo de 1947, pp. 101-104; y "Mannerism in Modern Architecture", vol. 107, nº 641, mayo de 1950, pp. 289-299. Más tarde recogidos en su libro, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge, 1976 (edición castellana, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1978).

35. De la primera edición en los *Studies* del Warburg se publicaron tan sólo seiscientos ejemplares, que se agotaron en tres meses. La segunda edición del año 1952, es de mil ejemplares. La tercera edición es del año 1962, con reedición el año 1967. En 1973 aparece la edición de Academy Editions, que se vuelve a reeditar con nuevo formato en 1988. La primera edición en castellano, por Nueva Visión, fue publicada en Buenos Aires en 1958. En 1995 aparece la edición de Alianza Forma.

36. "El impacto generalizado del libro del profesor Wittkower en toda una generación de estudiantes de arquitectura en la postguerra es uno de los fenómenos de nuestro tiempo. Su exposición de un cuerpo de teoría arquitectónica, en el que la función y la forma se encontraban íntimamente unidas por leyes objetivas que gobiernan el Cosmos (tal como Alberti y Palladio las entendían), ofreció de repente una salida ante el aburrimiento provocado por la abdicación ante la rutina funcionalista, y el Neopalladiano vino a estar a la orden del día. El efecto que ha tenido *Architectural Principles* es, con mucho, la más importante contribución a la arquitectura inglesa —para lo bueno y para lo malo— de un historiador desde *Pioneers of the Modern Architecture*. Cfr. BANHAM, Reyner, "The New Brutalism", en *Architectural Review*, vol. 118, diciembre 1955, pp. 355-361. También, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Architectural Press, Nueva York y Londres, 1966, pp. 12-15.

Apenas existen referencias del propio Wittkower sobre la arquitectura moderna. No obstante, sabemos por su mujer Margott, que de joven deseaba ser arquitecto, y que su interés por la arquitectura histórica y moderna le acompañó durante toda su vida. De hecho, llegó a visitar la *Weissenhof Siedlung* en Stuttgart el año 1927, y siempre procuró estar al día del desarrollo de la modernidad a través de libros y revistas³¹. Es de suponer que, aunque no estuviera de acuerdo con sus tesis, habría leído los libros de Sigfried Giedion y Nikolaus Pevsner, en los que se crea el mito historiográfico del Movimiento Moderno a partir de tres ideas: la existencia de una supuesta genealogía que rastrea sus orígenes en algunos episodios del siglo XIX —la nueva tradición de la que habla Giedion, o los pioneros de Pevsner—, la respuesta al *Zeitgeist* contemporáneo y la implicación entre la arquitectura y la técnica.

Es del todo probable que también leyera el pequeño libro de Emil Kaufmann, *Von Ledoux Bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung Der Autonomen Architektur*, publicado en 1933, en el que se analiza la arquitectura de Claude Nicolas Ledoux a partir de una serie de ideas que preludian los principios de la arquitectura de Le Corbusier, a la vez que se retrotrae los orígenes de la modernidad arquitectónica a las experiencias de los arquitectos revolucionarios de finales del siglo XVIII³². De hecho, no costaría gran esfuerzo convertir *Architectural Principles* en un texto programático de la Modernidad, a la manera del de Kaufmann; tan sólo habría que forzar sus tesis o *principios* para que coincidieran con mayor exactitud con los del Movimiento Moderno.

De hecho, lo que no intentó Wittkower lo hizo uno de sus discípulos, el arquitecto Colin Rowe, quien en dos conocidos artículos publicados en *Architectural Review* formula las analogías entre la arquitectura de Palladio y del manierismo con la arquitectura moderna, a la vez que inaugura un método de análisis en el que los edificios modernos son interpretados a partir de esquemas comprensivos de la arquitectura clásica³³. Me refiero a "The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier compared" (1947) y "Mannerism in Modern Architecture" (1950)³⁴, artículos deudores del trabajo de Wittkower sobre Palladio publicado en el *Journal of the Warburg* el año 1945.

Es posible que la influencia de Wittkower en el ámbito arquitectónico haya sido algo exagerada, o al menos que se haya convertido en un lugar común en los textos sobre historiografía³⁵. La referencia o cita casi obligada al libro de nuestro autor se debe a Reyner Banham, quien primero en un artículo en *Architectural Review* el año 1955 y luego en su libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (1966), llega a afirmar que *Architectural Principles* es, con mucho, la más importante contribución de un historiador a la arquitectura inglesa —para lo bueno y para lo malo— desde el libro *Pioneers of the Modern Architecture* (de Nikolaus Pevsner), a la vez que recordaba cómo las ideas de Wittkower llevaron a la superación de la rutina funcionalista y de la mera solución tecnológica y constructiva del edificio, provocando un nuevo interés por la forma, entendida como respuesta creativa a un complejo mundo de ideas y valores³⁶.

No es éste el lugar para indagar qué clase de influencia pudo tener Wittkower en la producción arquitectónica, ya que el formalismo de la arquitectura inglesa de los cincuenta forma parte del mismo fenómeno de la evolución del Movimiento Moderno en casi todos los países; por lo que la influencia de sus ideas debe ser medida, más bien, en el impulso que recibieron los jóvenes arquitectos, como Alison y Peter Smithson, James Stirling, Colin Wilson y tantos otros. Sin embargo, su trabajo sobre la proporción armónica en la arquitectura del Renacimiento sí que contribuyó, y en mucho, al debate arquitectónico de aquella década, ya que la publicación de



14

Architectural Principles, en 1949, coincide con la publicación de *El Modulor* (1950) de Le Corbusier³⁷, y con el auge de los estudios sobre las relaciones geométricas y proporcionales en el buen diseño arquitectónico³⁸.

Wittkower participó activamente en el debate, tal como queda constancia en el prefacio del autor del año 1960, y en el Anexo IV, incluido a partir de la edición de 1973, titulado "La proporción en el arte y la arquitectura", en el que se combinan fragmentos de cuatro conferencias y otros tantos artículos aparecidos en la década de los cincuenta.

Leyendo estos artículos uno llega a entender que el formalismo de Wittkower —herencia de su formación con Wölfflin— era mayor de lo que cabría esperar. Su interés por las proporciones en Palladio y en el Renacimiento se arraigaba en su convicción de que éstas aseguraban la belleza de los diseños. Al igual que en la música, la arquitectura armónicamente proyectada era garantía de perfección. En esto venía a coincidir con el Le Corbusier de *El Modulor*, ofreciendo así al debate arquitectónico la certeza de un investigador y estudioso de la arquitectura antigua.

La historia de este debate ha sido narrada por Henry Millon, y poco más podemos añadir. Tan sólo recordar que, coincidiendo con los primeros años cincuenta, se constata un gran interés en el ámbito arquitectónico por las teorías de la proporción, del que nos queda como testimonio, no sólo los diferentes escritos y conferencias de Wittkower, sino toda una amplia producción bibliográfica que nuestro autor recoge en las "Notas bibliográficas sobre la teoría de la proporción" en el Apéndice III a los *Architectural Principles*³⁹.

Es muy significativa la anécdota que recoge Millon sobre la recepción del libro en las páginas del *RIBA Journal*. Al parecer la reseña bibliográfica fue más bien negativa, ya que el autor de la misma encontró el texto "difícil de leer, ininteligible en algunas partes y en otras muy aburrido"⁴⁰. La reacción no se dejó esperar; dos meses después se publica una carta de Alison y Peter Smithson en la que protestan por el tono y contenido de la reseña, afirmando que el "Dr. Wittkower es reconocido por los jóvenes arquitectos como el *único* historiador del arte que trabaja en Inglaterra capaz de describir y analizar los edificios en términos de espacio y volumen y no en términos de genealogía y fechas; y no se trata de un fenómeno meramente británico —siguen comentando los Smithson— ya que el Dr. Giedion afirmó en una conferencia este año que durante los seminarios que tuvo en 1950 tanto en Zurich como en el M.I.T. los libros más comentados fueron *Le Modulor* y *Architecture Principles in the Age of Humanism*"⁴¹.

Este interés intelectual en el campo de la arquitectura comienza a decaer en la segunda mitad de los años cincuenta, y en Inglaterra llega a su clímax en el debate que tiene lugar en la sede del RIBA el 18 de junio de 1957, en el que se discute una ponencia sobre si "El sistema de pro-



15

Fig. 14. Andrea Palladio, Basilica de Vicenza. 1546.

Fig. 15. Andrea Palladio, Loggia del Capitaniato, Vicenza. 1571.

37. El libro fue publicado en 1950, y el manuscrito es de 1948 (tal como se indica en *El Modulor 2* de 1954). Le Corbusier expuso sus ideas sobre *El Modulor* en Londres, en una conferencia en *The Architectural Association* el 18 de diciembre de 1947, por lo que el tema de las proporciones ya debía de estar en el ambiente.

38. Cfr. MILLON, H., op. cit.

39. Cfr. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, p. 203 y ss. Cabe recordar, asimismo, que el año 1951 tiene lugar en la Trienal de Milán una sección dedicada a la proporción, de la antigüedad a Le Corbusier (*Nova Triennale di Milano, Studi sulle proporzioni*, Milán, 1951).

40. Reseña de A.S.G. Butler, *RIBA Journal*, 59, 1951, pp. 59-60. Citado en MILLON, op. cit., p. 89.

41. *Ibid.*, p. 89.

porciones hace más fácil un buen diseño, y más difícil un mal diseño". En el debate se encontraban presentes Rudolf Wittkower y Peter Smithson. Nuestro autor quiso defender su punto de vista en favor de los sistemas de proporciones, pero se encontró con un clima escéptico entre los presentes.

Smithson defendió la postura contraria, argumentando que el interés por la proporción tuvo su momento a finales de los años cuarenta, cuando los arquitectos buscaban "algo en que creer, unas certezas que les diera confianza sobre su actuar (...) El presente interés por los sistemas de proporciones en los Estados Unidos —continuaba Smithson— es tan sólo un academicismo *post-mortem* de nuestro impulso tras la guerra, al igual que lo es este debate en el RIBA". Wittkower, en la discusión, aceptó una postura acomodaticia, concluyendo que consideraba valioso que los arquitectos "intentasen al menos retomar algunos de los valores seguros que la escala, la proporción, la unidad..., comportan"⁴².

El debate en el RIBA debió influir en el interés de Wittkower por la teoría de la proporción. En 1960 publica en *Daedalus* el ensayo titulado "The Changing Concept of Proportion", el último dedicado a este tema. Wittkower adopta una postura más relativista, en la que evita cualquier intento de defender un sistema de proporciones determinado. Más bien afirma, apoyándose en estudios recientes de psicología, biología y comportamiento humano, la existencia de una clase de sentido de orden en el ser humano, que condicionaría su manera de percibir el mundo y de actuar creativamente en él. Nunca llegaría a desarrollar esta idea, que hubiera ofrecido una explicación plausible a la existencia de los estilos ornamentales y arquitectónicos a lo largo de la historia, y sobre esa propensión al orden, regularidad, simetría, proporción y unidad en la obra de arte.

Sería otro historiador del *Warburg Institute*, Ernst H. Gombrich, quien asumiría este reto. En 1979 publicaría *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, en el que el lector interesado encuentra una respuesta científica a uno de los principales temas de preocupación de Wittkower, objeto casi de obsesión en el ámbito de la teoría del arte y de la arquitectura en la década de los cincuenta.

42. Cfr. MILLON, H., op. cit., p. 87 y 88. "Report of a Debate on the notion that Systems of Proportion make good design easier and bad design more difficult", en *RIBA Journal*, 64, 1957, pp. 460-461.