

ARQUITECTURA Y CLASICIDAD.

BREVES NOTAS SOBRE CLASICISMO, NEOCLASICISMO, NEO-NEOCLASICISMO

C. Rowe

Según una afirmación de Friedrich Nietzsche sólo lo que no tiene historia es susceptible de ser definido. Si ésto es verdad, podemos asegurar que el Clasicismo (como su larga historia) está sujeto a muchas posibles definiciones.

Hay una afirmación de sir Joshua Reynolds: "Toda la belleza y grandeza del arte está en su saber trascender las formas singulares, las costumbres locales, las particularidades y toda suerte de detalles" (1)

Ahora bien, para nosotros, que tanto dependemos del concepto de contingencia, una idea de este tipo puede suscitar fastidio, pero durante mucho tiempo afirmaciones similares fueron representativas de una sabiduría tradicional, destinada a ser invalidada por los descubrimientos del Romanticismo inglés y el alemán *Sturm und Drang*; en otras palabras, por los descubrimientos de una era estilísticamente dominada por una visión que Siegfried Giedion definió, hace más de sesenta años, como "Clasicismo romántico" (2).

Clasicismo, Clasicismo romántico, Neoclasicismo, las etiquetas pueden variar. Sin embargo, para un primer acto de conocimiento, será necesario acercarnos a la materia a través de tres accesos monumentales que pueden ser considerados entre las afirmaciones estilísticas más grandiosas. Ellos son: la Brandenburger Tor en Berlín, de Carl Gotthard Langhaus, de 1789; El Arco del Triunfo de l'Etoile, en París, de Jean-François Chalgrin de 1808, y los Propyläen en Munich, de Leo von Klenze de 1848; y, conjuntamente, estas obras son representativas de la gama de intereses y aspiraciones de un período. Como era previsible, las dos obras alemanas son de inspiración griega, mientras que la francesa es romana. Langhaus introduce el tema, que es concluido por von Klenze con una arcaizante afirmación de extraordinaria sutileza.

Pero, preliminarmente a todo esto, debemos observar las primeras escaramuzas de un incipiente cambio que se vuelve visible por los años cincuenta del siglo XVIII. Johann Sebastian Bach murió en 1750, Georg Eriedrich Händel en 1759, Johann Joachim Winckelmann llegó a Roma en 1754, James Stuart y Nicholas Revett se trasladaron a Atenas en 1750. El mismo año, Charles Nicolas Cochin y Jacques-Germain Soufflot estaban en Paestum para medir los templos. Siempre en el mismo año, Giambattista Piranesi diseñaba sus **Carceri**, que sir John Summerson ha definido como "composiciones fantásticas de un arquitecto sin sentido, festonadas por cuerdas y cadenas y obnubiladas por el aderezo monstruoso de una intención inconcreta" (3). En 1753, el Abbé Laugier publicó su **Essai sur l'Architecture**. En 1756, Edmund Burke su **The Sublime and the Beautiful**. **Ruins of Palmyra** y **Ruins of Baalbeck** de Robert Wood están fechados en 1753 y 1757. En 1757, Robert Adam medía el palacio de Diocleciano en Spalato. En 1758 aparece la obra de Le Roy **Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce**. El primer volumen de **The Antiquities of Athens**, de Stuart y Revett, salió en 1762. En 1764, sir Williams Hamilton se convierte en Ministro británico en la Corte de Nápoles.

Y con una cierta distancia de todo este fermento estético y arqueológico, en 1756, bajo la instigación friamente racional del rey de Prusia, tiene comienzo la que debería ser propiamente llamada "primera guerra mundial", la primera guerra, que convulsionó no solamente la escena europea sino que alcanza a las lejanas India y Norteamérica.

Así, en los años cincuenta del siglo XVIII, tenemos directamente pruebas exuberantes de la inminencia de importantes cambios y, al hacerse el mundo más pequeño, se inflamaba la imaginación histórica. Es pues evidente que este decenio constituyó un gran giro histórico.

De la arquitectura del siglo XVIII, los ingleses suelen decir "early curly, later straighter", refiriéndose a las claras diferencias entre el tardo Barroco-Rococó y el ideal neoclásico; pero, si en Inglaterra este cambio estilístico nacía de una máscara de reticencia y uniformidad, según vamos acercándonos a los territorios alemanes y a París, las transformaciones del carácter intelectual se van haciendo más extrava-

gantes. La *Vierzehnheiligen* de Balthasar Neumann fue empezada en 1743 y *St. Geneviève* de Jacques-Germain Soufflot (de otro modo llamado *Pantheon*) en 1757. Después, en términos de concepción, las dos obras están separadas por un intervalo de catorce años solamente; ¡pero un abismo cultural separa estos monumentos! Por un lado el magnífico Neumann que, como Bach y Händel, domina plenamente un soberbio repertorio tardo-barroco, por otro, el pedante y revolucionario Soufflot. De un lado un cul-de-sac histórico y, de otro, la ola del futuro. Por un lado, una sofisticada exhuberancia provinciana, y por otro, un grafismo compacto, cosmopolita y nervioso. No hay duda alguna de que Neuman sea preferible a Soufflot, pero para llegar a los orígenes de estos caracteres de los años cincuenta del siglo XVIII, debemos volver más atrás en el tiempo. Y en efecto, casi con certeza, encontraremos que el Neoclasicismo (así como el Racionalismo) tiene orígenes vénetos y franceses. En otras palabras: Palladio. He aquí dos imágenes paladianas.

Una está sacada de los *Quattro Libri* y es la planta de la villa degli Autichi. Interesaba a los racionalistas, sobre todo a los franceses, mientras poco decía a la sensibilidad neoclásica. La otra es la fachada sobre el jardín de la villa Pisani en Montagna, imagen a la que Palladio elogió tanto que, casi durante trescientos años, fue en cualquier parte objeto de incesantes y crecientes atenciones.

Traslademos ahora nuestra atención al París y la Roma del siglo XVII, donde, inevitablemente, encontraremos una línea genealógica que pasa a través de Nicolas Poussin. Y observamos brevemente, de Poussin, el "Rapto de las Sabinas", con su primitivo templo toscano al fondo y el incongruente acercamiento de un palacio de **maniera**, y de un **stoà** rústico a la derecha. Consideremos después su "Ordenación" (1647), con aquel sorprendente templo en el fondo inmediato. Ambos cuadros (por no hablar de otras obras de Poussin) pertenecen al repertorio de una narración arquitectónica altamente profética. El **Rapto**, es a la vez, grandioso y trivial, espontáneo y de **género**, según una fórmula que el Clasicismo romántico había fácilmente asimilado. En efecto, volviendo a la "Ordenación", los templos egipcio y romano pertenecen a una categoría de edificios que, a excepción hecha de los pintados, no se los es-

para encontrar hasta ciento treinta años después, y todavía, sólo en las cercanías de París.

En otras palabras, ambas obras de Poussin están estrechamente ligadas al repertorio más superficial del Clasicismo romántico; y al contrario, con una larga variación de perspectiva (de frontal a ligeramente diagonal), Poussin podía fácilmente conducir a la "Antica città su un monte" de Karl Friedrich Schinkel.

En fin, aparte de Poussin, debemos considerar otros factores acontecidos en la Francia del siglo XVII. Citaremos sólo dos. El frente oeste del Louvre, de Claude Perrault, representa la derrota de Bernini y del Barroco romano (que era cuanto probablemente querían Colbert y sus consejeros), proponiendo un estilo afianzado por los siglos, **toutes proportions gardées**. Es más gálico que papista. Y siempre en la misma categoría de objetos, debemos señalar la capilla de Jules Hardouin Mansart en Versailles: que, también puede ser interpretada como una severa protesta francesa contra la extravagancia barroca.

De cualquier modo, el declinar de Luis XIV fue acompañado por el declinar de este primer período de Clasicismo francés. La "Régence" no quiere nada tan oficial y severo y, aunque algo parecido al estilo Luis XIV debía venir resumido poco después de la mitad del siglo XVIII en las dos construcciones de Jacques-Ange Gabriel en la Place de la Concorde y en su "Ecole militaire", la actividad interina más importante (en términos de evolución neoclásica) estaba destinada a tener lugar en Inglaterra. Se dice también que los orígenes mismos del Neoclasicismo habría que buscarlos en Inglaterra y no faltan, ciertamente las pruebas que apoyan esta afirmación.

Promotor en Inglaterra de un "revival" de interés por Palladio fue Richard Boyle (1694-1753), tercer conde de Burlington y cuarto conde de York. Este rico anglo-irlandés que había viajado mucho y que era un importante mecenas y conocedor, fue uno de los primeros representantes del Iluminismo. Su tío era Robert Boyle, conocido por la **Boyle's Law**, y su tutor lord Shaftesbury, amigo de John Locke y autor de **Characteris-**

tics. En cuanto a él, a decir verdad, puede ser considerado un destacado arquitecto e innovador.

Su Chiswick House, empezaba en 1725, no es una imitación servil de Palladio que se recuerde un tiempo. Es quizá un poco demasiado cerebral para Palladio, quizá un poco demasiado destacada, quizá, a su vez, contiene demasiadas alusiones. Es indudablemente un poco demasiado teatral y un poco demasiado rococó en su distribución interna. Pero, si se mira esta villa al lado del Támesis (suponiendo que sea el Brenta) y sobre todo si se sitúa en su ambientación paisajística, se hace más que pausable la hipótesis de que es una de las primeras premoniciones del Neoclasicismo.

No obstante, Burlington y las demostraciones de él aportadas deben ser consideradas, en nuestra perspectiva, como de un impacto menor respecto al círculo internacional de estudiosos, artistas y diletantes que llegaron a reunirse en Roma después de 1750; y algunos de los nombres que se hicieron ilustres en la Roma benigna y hospitalaria de Benedicto XIV y Clemente XIII como ya se ha dicho.

Eran, no obstante, estos círculos culturales y eclécticos los que abrían los brazos a los visitantes y extranjeros residentes.

Heducida, ahora, a potencia política insignificante, Roma había casi dejado de ser la capital de un imperio religioso y empezaba a convertirse en la capital de las artes, como Robert Adam llegó a llamarla -"una Santa Sede de agradables antigüedades"- (4), mientras de todas las presencias extranjeras, la Academia de Francia ocupaba el primer puesto. Estaba entonces establecida en el palacio Mancini, en la via del Corso, y, casi frente a ella, estaba instalado el negocio de un extrovertido veneciano, Giambattista Piranesi.

En otras palabras, estos **pensionnaires** de la Academia estaban instalados en una posición privilegiada y altamente explosiva. Debía tratarse, además, de estudiantes de arquitectura sobre **la veintena** -y no conocemos bien el tipo- que generalmente no amaban el Rococó y muchos de los cuales esperaban contribuir a una restauración del estilo **grand**

siècle. Pero mientras tanto, estaba el atractivo despacho al otro lado de la calle y en aquel extraordinario negocio estaba su, por otra parte, atractivo propietario.

Siempre en la época, e independientemente de la inmediata exposición al excesivo, enérgico y apasionado Piranesi, estos mismos muchachos estaban formándose leyendo el **Essai** del Abbé Laugier: y ¿no era quizá este un problema de primer orden? De un lado estaba la profusión y la "terribilidad" de Piranesi, y de otro la exagerada simplicidad de la **Cabane rustique** de Laugier, parsimoniosa presentación que pretendía construir el origen de toda arquitectura. ¿Es necesario decir más? Para estos estudiantes del palacio Mancini, de esta dialéctica promiscuidad debió descender un alto sentido de la misión. El carácter frío de Laugier y la tropical excitación de Piranesi, hielo e incandescencia, son ilustrativos de dos posiciones límite que el Neoclasicismo incorporaba. Pero una ojeada a la "Antiquities of Athens" de Stuart y Revett revelará este innato conflicto de forma más modesta. En su volumen de 1762, el intrépido monumento de Lisícrates es presentado en términos de extraordinaria precisión y linealidad, de verdadera "ciencia" arqueológica, mientras que en el volumen de 1794 el mensaje es completamente distinto. **L'Incandata** en Salónica es una pieza estrictamente "pictórica". Todo queda así "como encontrado". Un viejo turco acepta una taza de café y un turco más joven hace un gesto retórico mientras durante todo el tiempo el principal objeto de atención está semiencerrado por añadiduras recientes y, obviamente "interesantes". Pero, ahora se ha ambientado el intrépido monumento en un jardín inglés, en Shugbough, he aquí que las tres imágenes en conjunto pueden ser propuestas como otra afirmación de la categoría neoclásica.

En un breve artículo es imposible hablar de todos y de todo. Es sin embargo fácil considerar la Prisión de Newgate, de George Dance en Londres (1769), como un lejano tributo a Piranesi, y el Instituto Penal femenino (Frauenzuchthaus) de Peter Speeth en Wuzburg (1809) como perteneciente a la misma categoría. Sin embargo, en medio de estas dos obras en términos de delito y castigo (tema predilecto del Neoclasicismo) un diseño francés de 1778 puede aclarar como la posición piranesia-

na devino excesiva y domesticada al mismo tiempo bajo la influencia de la enseñanza de Laugier.

Fué Henry-Russel Hitchcock quien una vez llegó a decirme: "¿No hay quizá en Robert Adam una curiosa mezcla de decadentismo y subterranidad? Y ¿no es un poco como meter a Maria Antonieta en las catacumbas?" Y en la sala de Adam, en el número 26 de Grosvenor Square (1773-74), encontramos algunos signos certeros de estas observaciones. Es un Piranesi abreviado, domesticado y vuelto lujoso por los ingleses y como tal, merece estar puesto al lado de la extraordinaria Chambre du Perroquet del convento de la Santa Trinidad de los Montes, sala realizada algunos años antes por el maestro de Adam y discípulo de Piranesi, Charles-Louis Clerisseau (1721-1830).

De nuevo en Inglaterra, encontramos otro ejemplo que puede servir para rematar esta idea claramente inspirada tanto en las publicaciones de Piranesi como en la doctrina de Laugier. Se trata de All Hallows, London Wall, de George Dance, y las reminiscencias de este interior persisten por toda la carrera de sir John Soane. Su Privy Council Chamber aclara este punto.

Pero, sin embargo, nos permitimos una última referencia a Soane: el Breakfast Room de su vivienda y un par de dependencias de la casa (de la época de Soane) muestran el extraordinario "desorden" (¿otro Piranesi en miniatura?) que caracteriza su colección.

Así pues, el Neoclásico inglés parecía una cuestión relativamente privada. El arquitecto británico revela una cierta propensión a interpretar su papel de Hamlet, príncipe de Dinamarca, siempre dispuesto a pensar el pensamiento. Por lo que sólo cuando volvemos a París el Neoclasicismo reaparece en todo su esplendor.

La sala de conferencias de la Escuela de Cirugía de Goudin (1768-75) es una prueba de esta aserverativa voz francesa. De todos los años transcurridos en Roma los franceses habían adquirido una solemnidad didáctica (que se había transformado más bien en megalomanía) pero a diferencia de los británicos, tendían a ser un poco más doctrinarios.

acerca de las respectivas posiciones de estos dos héroes de la arquitectura. Muchos de ellos, en efecto, nos se habían dejado inflamar por las visiones de un mundo nuevo y racional que sería, al mismo tiempo, sobrio y sublime, y ciertamente fueron bien pocos los que, entre ellos, se dejaron impregnar de fantasías sobre el Orden masónico. Y de verdad, la penetración visual, la profundidad psicológica de la imagen demostrada por Claude-Nicolas Ledoux en la presentación de su Auditorium en Besançon se relaciona no sólo con el oculus de Gondoin, sino además con otro símbolo esencialmente neoclásico y masónico: el Dollar Bill.

Etienne-Louis Boullée, en su proyecto para el teatro de la Place du Carrousel, de los primeros años de la década de los ochenta del siglo XVIII, quizá podría no ser suficientemente representativo de la excitación mental de aquella década en París, pero debe reconocerse que se habían construido muy pocos de este tipo y que la gran parte de la producción francesa estaba muy inspirada por un conservadurismo, en su deseo de mediar entre el Rococó y el **grand siècle**; actitud, ésta, representada por Blodel y por Gabriel. Mientras, en efecto, en Londres Palladio tuvo influencia en los años veinte del siglo XVIII y la supuesta tradición Rococó era mínima, no se puede decir lo mismo de París, y quien observe el Hotel de Brounoy de Boullée (1775-79) y el Hotel Guimard de Ledoux (1772) se dará cuenta. Cualquiera que fuese la reputación revolucionaria de estos arquitectos, en el Hotel de Brounoy los exteriores son de lo más blando y, en el Hotel Guimard, la distribución interna es relativamente barroca.

De cualquier modo, el gran impulso creativo del Neoclasicismo francés estaba casi agotado antes de la Revolución de 1789, que, además de la simplificación del detalle y los extravagantísimos festivales cuasi-arquitectónicos, parece haber ejercido poca influencia sobre las posteriores producciones francesas. A lo largo del Directorio y hasta el Imperio podemos observar un significativo cambio de estilo. Si el Directorio y los proyectos napoleónicos son también grandiosos, no se puede dejar de observar que están un poco más cercanos a tierra. Aunque se asistió a una disminución de los museos y de las bibliotecas y a una desaparición de los cenotafios dedicados a Newton, mientras su lugar era ocupado por un número siempre creciente de almacenes y cuarteles de

alquiler perfectamente aceptables. Esta devolución fue debida no sólo a la política napoleónica, sino a las enseñanzas de Jean-Nicolas-Louis Durand en la Ecole Polytechnique, publicadas en su **Précis des Leçons** de 1802-05.

Cualquiera que sea la respuesta a esta demanda, se debe admitir que, en el momento de máximo esplendor del desarrollo neoclásico, en París se veía bien poco. La Bolsa de Leningrado, construida por Thomde Thonon entre 1804-10, es de una calidad muy superior a la Bolsa de París, de Brogniart, poco más o menos de la misma época. Pero, puesto que durante casi veinticinco años los franceses estaban combatiendo una guerra de agresión, este declive de la gran producción era predecible. Bonaparte, en el fondo, era demasiado **soldatesque** para ser civilizado y por lo tanto -en términos de centro de poder político- los grandes triunfos del Neoclasicismo no estaban donde debieran estar. ¿No son estos triunfos preferentemente alemanes? Y ¿no es quizá el Neoclasicismo en los países alemanes un movimiento que tuvo sus orígenes con cerca de treinta años de retraso con respecto a Francia e Inglaterra?

Pero no obstante, siempre es posible reconstruir **l'allure** del **Style Empire** por numerosos fragmentos. De Paul Mebes (5) podemos recabar fragmentos sacados de Tréveris y Breslau; de Hector Lefael las soluciones formales de una colección entera de fachadas de negocios que ya existían en París; de las páginas de Percier y de Fontaine una serie de dormitorios de gran espectacularidad; del palacio Pitti la sala de baño de Elisa Baciocchi; de Pavlovsk el Estudio de la Linterna del zar Pablo; y del Londres de 1800, los interiores perdidos en el tiempo de la casa de Duchess Street de Thomas Hope (6). Entre todos, es Duchess Street la que merece un comentario más amplio.

Como la casa de sir John Soane, a la que sirvió de modelo probablemente, Duchess Street era al mismo tiempo una residencia y un museo y en sus interiores hay algo que puede anticipar la **Simmung** de Schinkel, de casi veinte años más tarde. En Duchess Street podemos estar en Tegel.

Pero el examen de la casa de la ciudad de Thomas Hope puede conducir solamente a su casa de campo, en Surrey, con su querida búsqueda de desorden y dispersión. Realizada entre los años 1818 y 1823, quería ser adriánica. Amontonamiento, intencionalmente pintoresco, estaba claramente derivada de la pequeña casa de John Nash, Cronkill, de 1796; y, casi con certeza, prepara el terreno a la mayor acumulación de extravagancia neoclásica, la villa y las construcciones anexas de Charlottenhof, todas íntimamente ligadas al paisaje.

Por ello, es una verdadera y auténtica ironía histórica el hecho de que el Neoclasicismo haya alcanzado su punto más álgido no ya en París o Londres, sino en el Berlín de Federico Guillermo III, no en el pórtico de la Madelaine, sino en el peristilo del Museo Altes, no tanto en los jardines de una casa de campo inglés cuanto en Charlottenhof.

Pero estas reflexiones pueden así llevarnos a pensar en la Bauakademie de Schinkel. En efecto, mientras el Altes Museum de Schinkel expresa el contenido idealista del Clasicismo romántico, la Bauakademie es una aserción más intencional, de hechos y circunstancias.

El material originario del primero es simple, la proveniencia de la otra es mucho más compleja. El primero es la piedra, el segundo el humilde ladrillo y terracota. En términos de iconografía gestual, el Altes Museum representa más a un concepto cultural y la Bauakademie un concepto tecnológico. En otras palabras, en la pureza del uno y en el hibridismo del otro se produce una discriminación jerárquica del objeto, expresada en términos de diferencia estilística. La supremacía de la **Kultur** elige una demostración fastuosa, mientras el secundario teatro de la Baukunst se conforma con una mucho más modesta (aunque no obstante rigurosa) exhibición. Y esta distinción de "géneros" era ciertamente inevitable, en cuanto, bien entendida, la historia entera del Neoclasicismo se reúne con una alianza más genérica de posturas y simpatías.

Ella comporta una Grecia mítica e ideal, una Roma mítica e ideal, pero está claro que, a lo largo de la calle por Paestum o por Delfos, el viajero se exponía a ser desviado. En Regensburg puede haber visto una gran catedral, en Florencia un palacio, que capturó su atención; en

Lucca o Viterbo pudo haber visto casas columnadas; pudo haber ido a Sicilia para ver Agriento y ser seducido por fragmentos islámicos; y de toda esta misma experiencia mixta ¿no resulta quizá claro que, al buscar Grecia y Roma, nuestro turista de los años 1750-1830 quedara deses- peradamente preocupado por todas las informaciones alternativas que, inadvertidamente, había ido adquiriendo?. Obviamente, Grecia y Roma seguían siendo preminentes, pero, entonces, ¿cómo explicar todo el resto?. Y no se podía, en verdad, dar una explicación racional, sino asumiendo una esencia inherente a la arquitectura, que, independientemente de los fenómenos estilísticos, hubiera estado activa siempre y en cualquier lugar.

Esta bien podría ser una descripción de la experiencia de Schinkel y, antes que él, la de Soane, pero también fué la experiencia de muchos otros. Lo hicieron comprender, en su momento, Laugier y Durand y, prácticamente, la doctrina de una esencia informante de la arquitectura parece haber llevado a dos grandes resultados que no debemos seguir siendo considerados diametralmente opuestos. La tendencia a privilegiar un acercamiento de referencias estilísticas dispares en una misma construcción y, al mismo tiempo en el sentido de promover (una vez más) un interés racionalista de los austeros orígenes estructurales. Tendía por tanto a inspirar la inventiva en los detalles locales y a una reducción minimalista del particular episodio en el conjunto global.

Ello quizá aparece sólo **in nuce** en la Bauakademie, pero se desarrolla más hacia la producción de dos edificios exclusivamente ligados a la segunda posición. El uno está indudablemente relacionado con Schinkel, el otro con las típicas fachadas del "estilo arco de medio punto" (*Rundbogenstil*). Están en la entonces modesta y provinciana Zurich, y son ambas obras del relativamente desconocido Gustav Albert Wegmann.

La Kantonschule, con sus elementales superficies reticulares, es de 1839-42, y es una especie de esquema normativo para el posterior Kunstgewerbe Museum de Martin Gropius, y la Grossmünsterschulhaus es de 1850-55; pero ambas construcciones deben ser aceptadas en cuanto definen una actitud mental tardo neoclásica, que estaba ya presente en Schinkel y que, más tarde, se había manifestado plenamente en París.

Pasamos ahora al París de Luis Felipe, a la personalidad de Henri Labrouste y en su mayor obra, la Bibliothéque Ste. Geneviève (1838-50). Es una obra que siempre ha sido admirada: en el siglo XVIII por su fachada, y más tarde, por parte de los protagonistas de la arquitectura moderna, por su interior. Para el exterior han sido citados, como prototipos, el Banco Mediceo de Michelozzo, en Milán, y las paredes laterales del Templo Ñalatestiano, en Rimini, y, para el interior se han hipotizado una dependencia de una de las iglesias medievales francesas. E indudablemente, todo ello es verdad. En efecto, esta construcción representa enfáticamente tanto una servidumbre respecto a la arqueología, como una dependencia de ella.

Es **Rubdogenstil** devenido hiperexigente. Es extravagantemente aplanado. Y de repente, se nos aparece intensamente desnuda, enormemente pública, increíblemente simple, egipcia, griega, romana, cuatrocentista, Luis XVI, dogmáticamente tecnicista y del todo convincente. Se la puede llamar un producto del Neoclasicismo positivista e indudablemente derivada de ascendencias intelectuales Ecole Polytechnique, Henri de Saint-Simon, Auguste Comte, Cesar Daly y "La Revue Générale de L'Architecture et des Travaux Publics".

Pero, de cualquier modo, queda el incomparable monumento del siglo XIX francés, más o menos terminal del Neoclasicismo y un edificio del que se ha hablado largamente (por Sigfried Giedion y otros) habiendo sido el germen de la arquitectura del siglo XX.

Pero el Clasicismo, o el Neoclasicismo, es una envejecida **prima donna**. Da siempre una serenata de adiós (con retiro en el Viale del Tramonto), pero, según parece, no se resigna nunca a dejar la escena. Puede parecer exhausta, pero tiene capacidades de recuperación insuperables.

Ahora es el momento de dar una ojeada a los Estados Unidos y a los años ochenta del siglo XIX.

Es inútil decir que la arquitectura del **revival** griego tuvo en América un fulgor, una riqueza y una diversificación todavía insospechada

en Europa. Será pues más oportuno pensar que los Estados Unidos disponían de un terreno natural para el Clasicismo. Y, con la Constitución más antigua del mundo, una Constitución que desciende directamente de la Ilustración, es difícil pensar que pueda ser de otro modo. Atávicamente, los americanos vuelven siempre a las formulaciones de 1776 y, después de First Centennial, esta tendencia, se hizo todavía más acentuada.

En el complejo, todavía, este Clasicismo recuperado es más cosmopolita que racionalista. Para las construcciones mayores era francófilo o implicaba al Renacimiento romano. Para las construcciones más modestas los precedentes más probables eran del siglo XVIII anglo-americano, pero, a la vez, también francés. Según Mckim, Meade y White, su Boston Library, empezada en 1888, no había sido inspirada en la Bibliothéque St. Geneviève, sino sobre todo en la de Leon Battista Alberti en Rimini. Su ascendencia no parece tan obvia. Además está el proyecto de Frank Lloyd Wright, de 1883, para la Milwaukee Library and Museum, claramente relacionado con el frente este del Louvre, de Perrault. Está además la George Blossom House de Wright, en Chicago, que, en su "corrección" académica, supera quizá cualquier otra obra de aquel período (7); y como conclusión a este **excursus** americano, podemos mencionar el Temple of Scottish Rite, de John Russell Pope, en Washington. En un tiempo existió la costumbre (bajo la influencia de Walter Gropius y Siegfried Giedion) de omitir la obra americana de aquellos años, considerada irrelevante y peligrosa. La "verdadera" América debió haber florecido en otra parte. Sin embargo, no es posible mantener este razonamiento tan selectivo, frente a la obvia calidad de la producción americana tardo-neoclásica (que era la mejor del mundo); y se hace evidente que los Estados Unidos han representado un importante puente de unión entre el mundo de Labrouste y el París de Luis Felipe, y la primera Modernidad europea.

Al breve idilio de Frank Lloyd Wright con el Clasicismo académico de los años 1892-93 nunca se le ha prestado la atención que merecía. De cualquier modo, se lo debe mirar como un precedente para análogas implicaciones en los primeros años del siglo XX, que solamente los apologetas del Movimiento Moderno prefirieron ignorar. En efecto, estas

implicaciones no son pocas y sólo citaremos algunas: la fachada (raramente publicada) de la villa Karma, cerca de Montreux, de Adolf Loos (1904); las construcciones de Peter Behrens para la Nordwestdeutsche Kunstausstellung en Oldeburg (1905); la Casa Feinhal en Köln-Marienburg (1908), de Josep Maria Oldrich; la Casa Schöder, de nuevo de Behrens, en Hagen (1909 y en cuya proyectación, recuérdase participaron tanto Ludwig Mies van der Rohe como Le Corbusier); el palacio de la Embajada de Alemania en Sn. Petersburgo (1912), que, al parecer, dejó una impresión indeleble en Mies van der Rohe; y, por último aunque no lo de menos, la brillante construcción por Nordstern-Versicherungsgesellschaft, del fatídico 1914, obra de Paul Mebes, personalidad interesante y autor de *Um 1800*.

Ahora, la prueba de toda actividad clasicizante -sin llegar a hablar de Heinrich Tessenow (ahora tan de moda), de Stuttgart, ni del por lo demás olvidado Paul Schmitthenner- podemos fácilmente obtenerla ojeando por ejemplo la página de Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Berlín, 1927; y la podemos posteriormente corroborar con las ilustraciones de las posteriores obras escandinavas: de Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Alvar Aalto. Pero sin querer ser excesivos, de Suecia tomaremos sólo el Tribunal del Condado de Lister, de Aspland, en Solvesborg (1921).

Pero todas estas pruebas suscitan una serie de interrogantes:

1. ¿Eran pues estos arquitectos solamente unos **retardataires**?
Parece difícil sostenerlo
2. De algún modo misterioso, ¿fueron todos estos arquitectos unos totalitarios **ante litteram**? Y, aunque el Clasicismo sea también considerado coercitivo, un hecho del género sería todavía más difícil de creer
3. ¿Existe además sobre la obra alguna influencia transatlántica?
Una influencia general fue cierta, pero que dudo que llegase a lo particular.

4. La fase clásica o neoclásica operó como una útil plataforma, de acoger y dar cabida a los bombardeos del Cubismo, del Constructivismo y del De Stijl? Y ante esta pregunta, me inclino a responder afirmativamente. Con este intento de sugerir que una subestructura clásica/neoclásica constituyó, probablemente, una buena base para sustentar la llegada del Movimiento Moderno. Sin tal base, no hubiera sido posible que ocurriese la llegada. Para que pudiese haber sucedido, había sido necesaria la Cabane rustique del Abbé Laugier (alias la Maison Domino de Le Corbusier) y en cuanto al "éxito" del Movimiento Moderno, ¿qué falta por decir? Es cierto que el asalto se agotó muy rápidamente y, con la misma rapidez, el previsto "bello nuevo mundo" se reveló bien sórdido. La historia y las pretensiones aceptadas se han convertido por lo tanto en no poco ridículas, lo que explica el renacido interés por el Clasicismo, tan notable en nuestros días. Se puede ver en proyectos como la escuela propuesta por Leon Krier para St. Quentin-Yvelines en 1978. Y estrategias de este tipo pueden ser consideradas "legítimas" y opciones disponibles.

(Traductor: Juan Redón)

NOTAS.

- (1) "The whole beauty and grandeur of art consist in being able to get above all singular forms, local customs, particularities, and details of every kind". Sir Joshua Reynolds, **Literary Works**, London 1835. Dal Discorso III, tenuto nel 1770.
- (2) Sigfried Giedion, **Spätbarocker und Romantischer Klassizismus**, München 1922.
- (3) "Fantastic compositions of meaningless architecture festooned in ropes and chains and cluttered with monstrous tackle of

- uncertain purpose". Sir John Summerson, **Architecture in Britain, 1530-1830**, Penguin Books 1953.
- (4) J. Fleming, **Robert Adam and His Circle in Edinburgh and Rome**, London 1962.
- (5) P. Mebes, **Um 1800**, München 1920.
- (6) D. Watkin, **Thomas Hope and the Neo-Classical Idea**, London 1968. Contiene análisis esclarecedores de Duschess Street (que hace tiempo ya no existe) y de Deepdere (hace tiempo mutilado).
- (7) Por lo que sé, la única discusión seria sobre esta fase de la carrera de Wrizlet está contenida en un artículo de H.R. Hitchcock, titulado **Frank Llory Wright and the Academic Tradition** y se encuentra en "The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. VI, 1942.
- (8) Deseo agradecer de forma particular al profesor Richard Becherer de la Universidad de Virginia por la cortesía y la paciencia demostrada, en un momento de gran dificultad, al efectuar una selección de las imágenes. La ayuda del profesor Becherer ha sido de inestimable valor.

