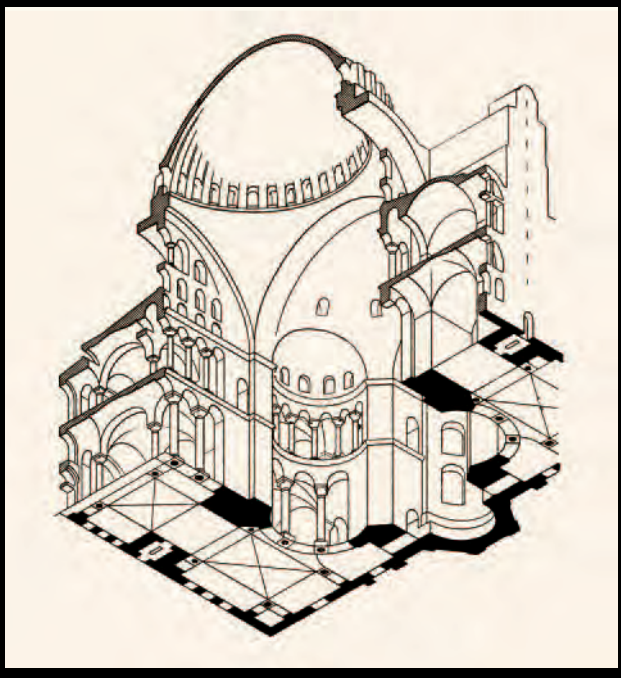
Documentos de
Composición
Arquitectónica
6

Enrico Tedeschi

Una INTRODUCCIÓN a la HISTORIA de la arquitectura



Notas para una cultura arquitectónica

Editorial Reverté

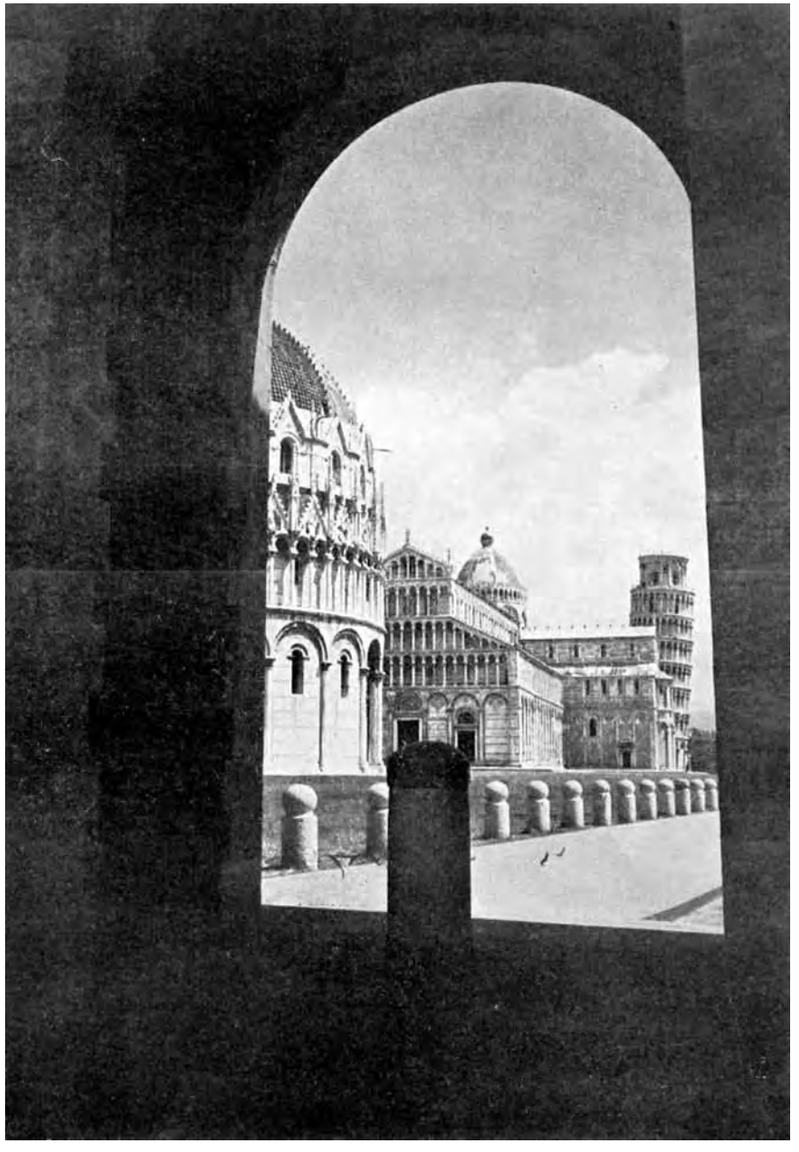
Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Documentos de
Composición
Arquitectónica

6

Una INTRODUCCIÓN a la historia de la ARQUITECTURA

Colección dirigida
por Jorge Sainz



Vista enmarcada del conjunto monumental de la catedral de Pisa.

Documentos de
Composición
Arquitectónica

6

Enrico Tedeschi

Una INTRODUCCIÓN a la historia de la ARQUITECTURA

Notas para una cultura arquitectónica

Prólogo
Francisco de Gracia

Epílogo
Eduardo Prieto

Revisión y edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

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

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

DCa

Edición original:
Tucumán: Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Tucumán, 1951

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2017
Isbn: 978-84-291-2306-7

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

Editorial Reverté, S. A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 27842-2017
Impresión: Artes Gráficas Palermo, Madrid
1462

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 27842-2017
Isbn: 978-84-291-2306-7
Autor personal: Tedeschi, Enrico (1901-1978)
Título: Una introducción a la historia de la arquitectura : notas para una cultura arquitectónica / Enrico Tedeschi ; prólogo, Francisco de Gracia ; epílogo, Eduardo Prieto ; revisión y edición, Jorge Sainz
Edición: 1ª edición
Publicación: Barcelona : Reverté, 2017
Descripción física: 210 p. : il., plan. ; 24 cm
Encabezado materias: Historia de la arquitectura
Encabezado materias: Crítica de arquitectura

Índice

Prólogo
Tedeschi, el 'espacialista' confeso 7

Prefacio 11

I Invitación a la historia 13

II Historia y crítica 33

III Cómo han visto, como vemos... 67

IV Materia y método 97

V Espacio, intuición y representación 121

VI Espacio exterior, urbanismo y paisaje 137

VII Valores prácticos e ideales 157

Conclusión 173

Índice alfabético 179

Epílogo
Tedeschi, el historiador como crítico 187

Sobre esta edición

La edición original de este libro fue publicada en 1951 por el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. Para esta edición se ha revisado todo el texto y se han insertado las ilustraciones lo más cerca posible de su descripción. También se han añadido notas editoriales para detallar las referencias bibliográficas.

Prólogo

Tedeschi, el 'espacialista' confeso

Francisco de Gracia

Para los profesores de nuestra edad, releer a Enrico Tedeschi tiene algo de nostálgico, acaso melancólico, ya que nuestra formación arquitectónica, allá por los años 1960 y 1970, incorporó para bien el influjo de sus textos publicados en Argentina, particularmente su *Teoría de la arquitectura* (1962), una obra de referencia en España para quienes estudiábamos en aquellos tiempos difíciles.

Cubierta del libro Teoría de la arquitectura *(Buenos Aires: Nueva Visión, 1962; edición de 1980).*

Tal vez parezca exagerado, pero tiendo a pensar que Tedeschi (1910-1978) fue miembro de una generación de arquitectos y estudiosos italianos que anticiparon la más brillante época de la teoría arquitectónica, esa que culminó en los años 1970 y 1980 con nombres tan notables como Aldo Rossi y Manfredo Tafuri. Después se entraría en fase declinante y la crisis de la revista *Casabella* en 1996 dio testimonio de ello. Me apresuro a señalar que nuestro autor es de la misma generación que Giulio Carlo Argan (1909-1992) y Ludovico Quaroni (1911-1987). Bruno Zevi tenía ocho años menos, pero adquirió mucha presencia en el debate teórico desde muy joven, así que puede añadirse a esa promoción. Es más, este último sería reconocido como mentor del propio Tedeschi en lo concerniente al argumentario relativo a las teorías 'espacialistas', algo que se deduce de la propia lectura de este libro, una obra teórica destacable que goza de una sencilla trama expositiva.

Debido a su claridad teórica, no exenta de habilidad argumental, en el texto casi advertimos la prosodia pedagógica de la voz de su autor. Y Tedeschi nos sigue sonando bien. Domina la sensatez expositiva, enfatiza sin eufemismos lo que considera más importante y se mantiene lejos de ciertas veleidades interpretativas acerca de la historiografía arquitectónica, algunas de las cuales vendrían más tarde, con ciertos epígonos y en etapas algo crepusculares. Su palabra suena a lo que ya sabemos, pero nos ayuda a afianzarlo. Reconocemos bien al Winckelmann que imaginamos, al Milizia que suponemos, mientras advertimos lo apartada que hoy se encuentra la sensibilidad arquitectónica de los viejos postulados funcionalistas.

Francisco de Gracia es profesor de Composición Arquitectónica en el departamento homónimo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Etsam) de la Universidad Politécnica de Madrid (Upm); entre sus publicaciones destacan Construir en lo construido *(1992) y* Entre el paisaje y la arquitectura *(2009).*

Aun cuando Tedeschi se incorporó en 1948 a la vida académica argentina, sus referencias culturales son profusa y profundamente italianas. Basta con observar la prevalencia de ejemplos y autores italianos que maneja en sus escritos: Zevi y su texto *Saber ver la arquitectura* de manera muy destacada, libro que se publicó el mismo año en que Tedeschi se trasladó a Argentina, y por el que manifestaba clara preferencia como obra orientadora de su propia concep-

ción 'espacialista' de la arquitectura. Pues bien, el trabajo que aquí se publica es otro de esos primeros eslabones en el recorrido teórico de la fecunda escuela que resultó ser la italiana tras la II Guerra Mundial. Lo singular, en este caso, radica en que se trata de una publicación gestionada en un país latinoamericano, que por entonces vivía unos años de clima cultural bonancible. No obstante, el texto respira en una atmósfera italiana y establece un claro vínculo con el citado libro de Zevi tanto por el asunto espacial cuanto por sus aseveraciones organicistas, muy similares en ambos autores, sobre todo cuando manifiestan su común admiración por la obra arquitectónica de Frank Lloyd Wright.

Una introducción a la historia de la arquitectura es en realidad una teoría crítica o, mejor aún, una historiografía crítica en la que no se trata con mucha condescendencia a ciertos autores, sean teóricos o cualificados opinadores, como es el caso de John Ruskin, al que se le reprueba por su moralismo romántico. Por otro lado, se manifiesta un claro reconocimiento de figuras como Jacob Burckhardt, quien, como el propio Tedeschi, desaprobaba la parte barroca de la basílica de San Pedro. Sin embargo, no se duda en reprochar al historiador suizo su incapacidad para hacer una lectura espacialista de ese monumental templo; cosa extraña tal reproche, dado que en tiempos de Burckhardt la noción abstracta de espacio no estaba aún asumida y más teniendo en cuenta que él mismo reconoce su propia limitación para elaborar pensamiento abstracto. Esto Tedeschi debería saberlo. En tal sentido, valorar San Pedro del Vaticano con sesgo espacialista desvirtúa su análisis histórico, ya que ni Bramante ni quienes le sucedieron poseían una concepción tan abstracta de la sustancia arquitectónica, por muy grandioso que finalmente resultase el espacio cupulado. De modo que el sesgo espacialista de Tedeschi condiciona su gusto y lo lleva a expresarse líricamente al referirse a ese logro arquitectónico como «expresión aérea del espacio», cuando lo adecuado sería destacarlo más bien como 'matérica génesis del espacio'.

En el presente libro se reconoce a Geoffrey Scott el mérito de ser el primero en llamar «la atención sobre la importancia del espacio, del vacío, frente a la envoltura, a lo macizo del edificio». El espacialismo de Scott, Zevi y el propio Tedeschi adolece, sin embargo, de una insuficiencia tecnofísica que radica en lo siguiente: el arquitecto no modela el espacio como el escultor la arcilla, dado que el vacío, usado como sinónimo de espacio, no es un material manipulable. Tal imagen (la de la arcilla) no pasa de ser una metáfora. En realidad, el conocimiento técnico o profesional del arquitecto se concreta siempre sobre la materia en tanto sustancia tangible y manipulable. El arquitecto puede pensar desde la forma espacial, si su capacidad de abstracción se lo permite, pero sólo puede modelar la materia, aun si es considerada ésta como el negativo subsidiario del vacío generado. El espacialismo, ciertamente muy respetable como tendencia

Sobrecubierta de la edición original de Una introducción a la historia de la arquitectura *(Tucumán: Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Tucumán, 1951).*

para la apreciación artística de la arquitectura, pierde predicamento cuando relega la contextura material de cualquier obra erigida, la que determina por concavidad el espacio sensorial en tanto vacío interior producido por la acción plástica.

Hay en este texto de Tedeschi que ahora se reedita ciertas aportaciones del todo convincentes. Algunas han salido reforzadas con el tiempo. Una de ellas es su fe en la historicidad de la arquitectura. Es decir, el reconocimiento de la imposibilidad de desvincular el hecho artístico de sus antecedentes históricos. En tal sentido, Tedeschi critica la reconocida ruptura del Movimiento Moderno con obras y saberes pretéritos y reclama estrechar de nuevo «el contacto entre la arquitectura y la historia», si bien rechaza los modos de enseñanza de la historia en las escuelas de arquitectura, ineficaces, según él, para conectar el pasado y el presente. La diferencia entre la cesura del Renacimiento y la del Movimiento Moderno, según una forzada comparación, radicaría en que la primera sólo afectó a las etapas recientes, ya que se volvió la mirada sobre el pasado remoto. La modernidad del siglo XX habría tratado de romper con todos los precedentes históricos, formulándose como una reacción antihistoricista integral. Ante esa constatación, en el libro se hace una certera apología de la historia en tanto bagaje pedagógico: su conocimiento facilita el trasvase de una información muy fértil, en el sobreentendido de que existen valores transhistóricos.

El asunto anterior se enjuicia con toda claridad cuando se afirma que el Movimiento Moderno presenta «una actitud de rebelión contra el pasado», además de una «manifiesta voluntad de truncar toda continuidad con la arquitectura tradicional». Tedeschi es de los que tienen un alto concepto de la figura del artista, no lo olvidemos; concede mucha importancia a la autonomía creativa del artífice en su obra. Pues bien, entre sus tesis principales también emerge la siguiente: la historia bien aprovechada enriquece la acción artística. En esto se muestra muy didáctico y evidencia su condición de profesor; incluso se manifiesta reivindicativo en favor de la historia como referente del proyecto, algo que ratificaría años después otro profesor italiano, Franco Purini, al declarar de modo muy sugerente que las «técnicas de invención» operan sobre el material histórico y lo funden en los moldes de la contemporaneidad. Llegados a este punto, qué extraño resulta rememorar las soflamas antihistóricas de aquel paradójico producto de la cultura italiana que fue el Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti y sus seguidores; también aquello es historia.

Como tantos otros teóricos de la arquitectura, Tedeschi tenía un elevado concepto de esta disciplina «que debe satisfacer necesidades prácticas y expresarse en forma artística». Tedeschi postulaba la teoría como medio cultural para intervenir en beneficio de la sociedad, en la mejora de su calidad de vida, no sólo por vía funcionalista –esto se sobreentiende–, sino especialmente por vía estético-artís-

tica: intención que dejó acreditada al tratar el Pabellón de Barcelona, la obra de Ludwig Mies van der Rohe, como una auténtica pieza artística; intención con la que es fácil estar de acuerdo, si no fuese porque amplios sectores de esta sociedad, supuestamente con déficit en tales prestaciones sensoriales, están poco interesados en la terapia. El diagnóstico es correcto, la medicación produce efectos, pero el enfermo no está por la labor de medicarse, porque ni siquiera es capaz de superar su inane comprensión artística del hecho arquitectónico. Acaso sea que la sociedad contemporánea no necesita de la arquitectura como valor añadido a la mera construcción.

No debemos olvidarnos de otra preocupación expresada en el libro, sobre la que, por cierto, ya se había manifestado medio siglo antes un personaje tan conspicuo como Otto Wagner. Se trata del grave error que, según nuestro autor, supuso para el destino de la arquitectura «la separación entre el arte y la técnica». Aquí también, Tedeschi se muestra muy didáctico mientras apuntala la idea, compartida por otros analistas, de que la buena construcción no garantiza por sí sola la calidad arquitectónica. Este juicio enlaza con su crítica a la reductiva historia de la arquitectura publicada por Auguste Choisy a finales del siglo XIX. Tedeschi lo expresa de modo categórico al escribir: «está claro que pueden existir excelentes construcciones que no son de ninguna manera buenas obras de arquitectura.»

Qué lejanas resultan, sin embargo, ciertas lamentaciones de Tedeschi referidas al entonces escaso manejo de nociones espacialistas en la crítica arquitectónica. Hoy deberíamos preocuparnos justo por lo contrario, precisamente por el uso abusivo del término 'espacio' y sus derivados; un uso a menudo impreciso y camuflado en la exuberante y pretenciosa logorrea que invade la actual cultura arquitectónica. Aun con tanta presencia del vocablo, nada garantiza que la abstracción que comporta, con cierta elaboración intelectual, esté al alcance de tanto sujeto parlanchín. Qué lejos quedan asimismo las limitaciones de los tradicionales sistemas de representación utilizados por los arquitectos, que se ven en este trabajo como demasiado limitados para acceder a la 'proyectación espacialista'. Seguramente nuestro profesor y arquitecto habría quedado hoy seducido por el dominio de la representación infográfica o digital, con la que ya todo parece posible. Sin embargo, el espacio real sigue siendo inasible mientras el espacio virtual sólo nos habla de ficciones.

Madrid, marzo de 2017.

Prefacio

Estas páginas nacieron cuando, encargado en 1948 de impartir los cursos de 'Historia de la arquitectura' en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán, me di cuenta de la dificultad, ya conocida, de fundamentar sobre los textos disponibles un método de estudio concreto y actual.

Este libro tal vez no habría aparecido nunca de no mediar el cordial y alentador contacto de estudiantes y amigos en esta acogedora tierra argentina. Merced a ellos ha surgido el empeño de ordenar algunas de las ideas que acompañaron mis estudios y mi actividad como arquitecto. A ellos, pues, está dedicado.

Debo expresar mi particular gratitud a Manuel Serrano Pérez, quien con su labor sensible e infatigable de traductor y de crítico supo dar al texto la forma española que presenta la edición original; y a David Lagmanovich, por no haber vacilado en encarar la interpretación de un manuscrito recargado de correcciones y notas. Asimismo, vaya mi agradecimiento a quienes han colaborado, dentro del Instituto de Arquitectura y fuera de él, recopilando material gráfico. Se han utilizado fotografías originales del autor y de la organización Enit, de Roma; del Ministerio italiano de Aeronáutica; del arquitecto Eduardo Sacriste; fotografías del archivo del Instituto de Arquitectura y Urbanismo; reproducciones tomadas de publicaciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), y de las colecciones Athenaeum y Alpina; otras, aparecidas en los libros *Modern building,* de Walter Curt Behrendt; *Le Parthénon,* de Maxime Collignon; *La cupola di Santa Maria del Fiore,* de Piero Sanpaolesi; *Architettura funzionale,* de Alberto Sartoris; *Egypt,* de George Hoyningen-Huene y Georg Steindorff; *Ewiges Griechenland* y *Europa,* de Martin Hürlimann; *Le cinéma,* Éditions du Cygne, París; y *Au Mexique,* de Pierre Verger y Jacques Soustelle.

Capítulo I

Invitación a la historia

Considero que es casi unánime el reconocimiento de los estudios históricos y, en particular, de los que atañen a historia de la arquitectura. Sin embargo, gran parte de los arquitectos de nuestro tiempo permanecen ajenos a ellos, pues los contemplan, en todo caso, como un factor reservado a ciertos especialistas, provenientes la mayoría de las veces de la crítica del arte o de los estudios arqueológicos.

Esto puede parecer extraño, especialmente para quienes reflexionan sobre los arquitectos del siglo XIX, entregados en plena Revolución Industrial a alimentarse de la historia de la arquitectura como en un manantial inagotable de modelos para su trabajo de creación. Sin embargo, ahí radica el motivo principal de la indiferencia –y aun recelo– que los arquitectos demuestran en el presente hacia la historia de la arquitectura.

Toda vez que un movimiento se propone renovar fundamentalmente el arte, la primera declaración que realiza es de independencia y, en especial, de independencia con respecto al movimiento que inmediatamente le precede.

Así ocurrió cuando el Renacimiento sustituyó al Gótico –marcando su condena hasta en la denominación de 'arte de los godos', o sea, de los bárbaros– y también entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, al manifestarse la voluntad de una renovación igualmente absoluta. En este último caso, el periodo inmediatamente anterior fue condenado, en el campo de la arquitectura, con más severidad todavía que el Gótico por obra del Renacimiento, negándosele hasta el derecho a ser considerado un periodo artístico, y quedar únicamente como un periodo de imitación.

Sin embargo, esta situación de espléndido aislamiento que los movimientos artísticos de vanguardia reafirmaban orgullosamente ha sufrido, en un periodo más o menos breve, una labor de revisión y rectificación no tanto por obra de los artistas como de los críticos, quienes –en lo que respecta a las artes plásticas– han apoyado la acción de los artistas, a la que han concedido difusión y fundamento teórico.

La labor crítica está dirigida esencialmente hacia la pintura –que atrae a los artistas contemporáneos de un modo mucho más fecundo que la escultura– y ha resuelto el problema de la historicidad del arte moderno en la forma más clara: ninguna persona con sentido común pensaría ahora en condenar a Tiziano porque existe Picasso, ni viceversa. Antes bien, la acentuación de un interés estético puro

por el arte –a lo que han contribuido eficazmente las doctrinas estéticas modernas, al declarar el valor autónomo y absoluto del arte– ha producido, paralelamente a la búsqueda más libre por parte de los artistas, un renovado interés de la crítica y del público por el arte del pasado. En su valoración se ha desarrollado un profundo trabajo de revisión y descubrimiento de grandes personalidades que el culturalismo académico y la pasión romántica por el contenido habían dejado en la sombra: bastará recordar los casos de Piero della Francesca y Caravaggio.

Así pues, en lo que atañe al arte, nuestra época será señalada no sólo por su aspiración a la libertad creadora, sino también por la afirmación de una libertad crítica que no puede dejar de imprimir huellas profundas en la historia de la cultura.

Para la arquitectura moderna, las cosas han acaecido de manera distinta. La pintura –superada una primera fase psicofisiologista, en la cual la atención estaba dirigida a los procesos fisiológicos de la visión– afirmó sin vacilaciones su carácter de actividad artística pura, para encontrar luego, lógicamente, su ubicación histórica en la crítica y la historia del arte; los arquitectos y teóricos de la arquitectura se orientaron hacia otras razones que fundamentasen su acción. La naturaleza compleja de la actividad arquitectónica –que debe satisfacer necesidades prácticas y expresarse en forma artística– y el interés que el momento positivista había generado en torno a la contribución de la técnica y de la ciencia para la formación de una nueva sociedad, hicieron que los arquitectos, deseosos de abandonar el papel de dibujantes de nubes, apuntasen decididamente a los motivos sociales y prácticos de su obra, y que los considerasen únicos determinantes de la misma. Los arquitectos se declararon funcionalistas aun cuando no podían eximirse de participar en los movimientos artísticos que se desarrollaban coetáneamente, lo que se puso de manifiesto en sus arquitecturas cubistas, futuristas o neoplasticistas.

Es evidente que esta postura –de la cual podemos apreciar ahora cuánto de únicamente polémico contiene– no podría permitir un proceso historiado críticamente, análogo al realizado por la pintura. A ello se suma la justa reacción en contra del eclecticismo de la 'no arquitectura' del siglo XIX, alimentada por la cultura arqueológica más que por la histórica; se comprenderá fácilmente que la posición de principios de la arquitectura moderna siempre es de antítesis o desconfianza hacia la historia de la arquitectura, que parece inútil y enemiga –por el uso que de ella hacían los reaccionarios contra el Movimiento Moderno–, así como una fuente de errores y de servilismo infecundo. Así ocurre no sólo en los documentos más apasionados (como "Ornamento y delito", de Adolf Loos* o el manifiesto de Antonio Sant'Elia),† sino también en los más equilibrados.[1] Tampoco resultaba fácil al crítico no arquitecto, aún mejor preparado para una justa consideración histórica del Movimiento Moderno, entrar en un campo de batalla donde la técnica, los nuevos materiales, y la función práctica y la social se movían como tanques; y el arte, a lo sumo, como una infantería expuesta a todos los empellones.

Notas del editor

La información contenida en las 'notas' originales de este libro es tan extensa y relevante para el conjunto de la obra, que se ha decidido componer dichas notas con el mismo aspecto tipográfico que el texto principal, y colocarlas al final de cada capítulo, en lugar de hacerlo al margen o al pie de cada página, como es costumbre en esta colección. En estos márgenes se incluyen las notas añadidas específicamente para esta edición.

* Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", conferencia pronunciada en 1908; publicada originalmente en francés en la revista *Cahiers d'aujourd'hui,* en 1913; versión española en Ornamento y delito, y otros escritos (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), páginas 43-50.

† Antonio Sant'Elia, "Manifesto dell'architettura futurista" (1914); disponible en http://www.istitutocalvino.it/studenti/siti/santelia/manifesto.htm; versión española en Simón Marchán Fiz, *La arquitectura del siglo XX: textos* (Madrid: Alberto Corazón, 1974), páginas 80-86.

Sin duda es merecida la desconfianza del arquitecto si ve en la arquitectura del pasado sólo un modelo para su actividad, como lo utilizó la academia del siglo XIX; pero existe un aspecto diferente que se puede considerar también nuevo, igual que es nueva la actitud del arquitecto de hoy. Liberada de su condición antihistórica de modelo, la arquitectura del pasado ha asumido una vida autónoma en el estudio y examen crítico moderno, renovado por las corrientes estéticas que en toda la historia del arte han aportado un espíritu clarificador y fecundo. En esta nueva condición, la historia de la arquitectura merece toda la consideración de los arquitectos modernos. Y no sólo esto, sino que considero cierto que puede desempeñar un papel de innegable importancia en la formación del pensamiento arquitectónico y en la orientación del Movimiento Moderno. Los críticos de la arquitectura actual que muestran mayor claridad de ideas (como Nikolaus Pevsner, Walter Curt Behrendt, Sigfried Giedion, Giulio Carlo Argan, Edoardo Persico y Bruno Zevi)[2] lo entienden así, y será suficiente mencionar cómo sus libros –recuérdese el éxito del ensayo de Pevsner sobre los orígenes del Movimiento Moderno– son leídos con interés profundo por los arquitectos, al entender la necesidad de restablecer entre su actividad creadora y la crítico-histórica un contacto que se había perdido en los últimos decenios.

No se puede ser héroe todos los días; la revolución continua era uno de los eslóganes del fascismo y, como todos los eslóganes de este tipo, no ha tenido un éxito muy brillante. La primera fase revolucionaria de la arquitectura moderna quería colocarse en un 'espacio-tiempo' que no era el de la historia; pero no existe nada fuera de la historia, y tampoco debemos temer que nuestra querida arquitectura pueda perder su hechizo al ir madurando; Honoré de Balzac no habría escrito un elogio a la mujer de treinta años si creyese que aún seguía haciendo monerías.

A pesar de que la gente se va habituando gradualmente a vivir dentro de construcciones modernas, no consigue interesarse por la arquitectura moderna. Los divulgadores han hablado tanto de practicidad, economía, técnica e higiene que la idea que sugieren al hombre común las palabras 'arquitectura moderna' es la de un baño repleto de aparatos brillantes, mientras que la arquitectura como arte se identifica con las columnas y los capiteles. Quizá también esto haya sido útil para dejar a un lado las posturas de los tradicionalistas; pero, en la actualidad, esa etapa ya ha terminado, como ha terminado la de milagrería maquinista. El mal consiste en que muchos arquitectos continúan repitiendo la misma mitología abstracta de hace treinta años, y contemplan con sorpresa y disgusto toda tentativa de ampliar la visión moderna restableciendo una unidad de

Capítulo II

Historia y crítica

La actitud, ya señalada anteriormente, del Movimiento Moderno en arquitectura podría parecer el motivo principal del alejamiento entre la arquitectura activa y la historia; pero es necesario añadir un factor adicional: la situación de los estudios críticos e históricos de la arquitectura, especialmente en la forma asumida hacia finales del siglo XIX.

Lionello Venturi, en su excelente introducción al libro *Storia della critica d'arte,* revela muy bien el estado actual de los estudios de historia del arte, y sus consideraciones siguen siendo importantes en lo que respecta a los estudios de arquitectura. Venturi señalaba cómo durante los últimos años se había visto en dicho campo un florecimiento excepcional de estudios y publicaciones, y un intercambio sumamente activo entre las distintas naciones, aunque limitado en algunos de los aspectos.

Existen –dice Venturi– numerosas bibliotecas especializadas en los estudios de historia del arte, que albergan obras de notable valor en lo que concierne a lo monográfico y arqueológico, a periodos y artistas, y también obras generales. Pero no sólo el fondo de estos estudios se diferencia muy rara vez de los trabajo de erudición y filológicos, sino que en ellos reina la divergencia más absoluta en cuanto a ideas generales de método.

Esto es particularmente cierto en la arquitectura, pues en el hecho arquitectónico coinciden distintos intereses y elementos generativos que facilitan la formación de otros tantos puntos de vista, más incluso que en el caso de la pintura, por ejemplo, donde ya se asiste a la formación de una doctrina crítico-histórica coherente; para la arquitectura, la disparidad de puntos de vista es absolutamente impresionante.

Si se quiere comprender la naturaleza y los orígenes de las distintas posturas de los historiadores de la arquitectura, creo que es necesario echar un vistazo, aunque sea rápidamente, al pasado, es decir, a la manera en que se ha pensado y examinado la historia de la arquitectura en las distintas épocas.[1]

De la Antigüedad no puede decirse mucho, bien porque han desaparecido casi todos los escritos que se ocupan de arquitectura, o bien porque tales escritos no presentan un carácter histórico-crítico, sino tan sólo de manual. Me refiero principalmente al conocido tratado de Vitruvio.[2]

Otras ideas sobre el arte pueden rastrearse en la obra de Plinio el Viejo –que expone las ideas corrientes del mundo griego– y en los propios filósofos: Platón y, especialmente, Aristóteles. Pese a ello, ninguno se ocupa específicamente de arquitectura.[3] Es significativo el hecho de que tanto Vitruvio como Aristóteles considerasen el 'orden' (el conjunto de 'columna · capitel · entablamento') como el elemento característico de la arquitectura. La visión exterior, escultórica más que arquitectónica, propia de la Antigüedad prevalece y encuentra su justificación en el concepto del arte como *mímesis,* como imitación de la naturaleza. De hecho, la columna se entiende como un elemento antropomórfico.

La Edad Media no es mucho más rica en ideas sobre la cuestión, puesto que no nos ha legado ningún texto que se pueda considerar historia o crítica de la arquitectura. En el siglo VII, Isidoro de Sevilla escribió una enciclopedia: *Etymologiae,* en la cual se menciona también la arquitectura. Su visión es más estricta que la de Vitruvio, dado que todavía sigue tomando los elementos que éste consideraba necesarios para la arquitectura y que se pueden traducir como 'distribución', 'construcción' y 'belleza', pero empobreciendo su significado. Para Isidoro, la belleza no tiene su origen –a diferencia de lo que decía Vitruvio– en la armonía de las proporciones, sino simplemente en la decoración.

Tampoco el conocido libro de apuntes de Villard de Honnecourt es historia, sino solamente un manual técnico, para decirlo de una manera moderna.[4] Probablemente las ideas más interesantes, en cuestión de arquitectura, las encontramos en San Agustín, que mostró su simpatía por la música y la arquitectura. Es notable que el elemento significativo para él ya no era el orden antropomórfico, sino la ventana, el espacio, el ritmo de los elementos: la visión de la arquitectura se iba orientando hacia valores de superficie y rasgos geométricos más abstractos.

Con el Renacimiento entramos en algo más próximo a la historia de la arquitectura. Los autores que escribían sobre arte –el tema principal era la arquitectura, en la cual participaban artistas que eran al mismo tiempo pintores y escultores (como Filippo Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti), orfebres, escultores y arquitectos– se pueden considerar divididos en dos campos: por un lado, los cronistas; por otro, los tratadistas teóricos. Los primeros surgieron del nuevo interés que la personalidad humana del artista exigía en esta edad individualista. En las crónicas en que relata los hechos de su patria (Florencia), Filippo Villani es quien, hacia finales del siglo XIV, mencionó por vez primera a los artistas. Antonio Manetti nos contó de modo apologético las vicisitudes de Brunelleschi y de la cúpula de Santa Maria del Fiore. Ghiberti –a quien Julius Schlosser definía como el «primer historiador legítimo de arte»– confirió en sus memorias un adecuado relieve a la personalidad artística.

Pero sobre todos ellos destaca Giorgio Vasari, arquitecto y pintor, autor de aquellas *Vidas de pintores, escultores y arquitectos* que han sido durante siglos el modelo y la fuente más autorizada para obtener informaciones sobre el arte y los artistas del Renacimiento y del siglo XIV florentino. Escritor amable, informado, aunque no siempre exacto e imparcial, Vasari tiene el mérito de haber añadido a sus crónicas biográficas juicios artísticos que nos interesan no sólo por su vivacidad, sino también por expresar las ideas de su época y revelar una intuición frecuentemente segura en la valoración, aunque trate de elementos del oficio antes que de valores estéticos entendidos a la manera moderna.[5]

Los escritores tratadistas –de los cuales el primero y tal vez el más grande sea Leon Battista Alberti– volvieron a tomar, en cambio, el modelo de Vitruvio, si bien con nuevas ideas. Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi llamado 'Vignola', Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi y otros autores menores componen el nutrido conjunto de los tratadistas. En ellos se apoyaron también algunos autores franceses, como Jacques Androuet du Cerceau y Philibert de l'Orme.[6] Aunque en ciertos casos no carecen de interés histórico –como Palladio, que en sus libros de arquitectura se preocupa principalmente de exhibir sus propias obras–, no pueden ciertamente considerarse historiadores o críticos de arquitectura; y se podría insinuar que tampoco personas demasiado coherentes, dado que en sus obras se cuidaban bien de no aplicar las reglas que con toda seriedad exponían en sus tratados, para fortuna suya y de la arquitectura.

La modalidad de Vasari ha prevalecido durante mucho tiempo y se puede decir que todavía no ha desaparecido. Sin embargo, en el siglo XVIII surgieron nuevas corrientes de estudio en las cuales está en realidad el germen de la historia del arte y de la arquitectura tal como aparece entre nosotros, con sus valores y sus defectos.

En esa época fue cuando se iniciaron los estudios arqueológicos que adquirieron en un primer momento la forma de estudios eruditos. Y la pujanza de la nueva actividad cultural fue tanta que influyó profundamente en la actividad arquitectónica.

Representantes típicos de esa actitud son los alemanes Johann Joachim Winckelmann y Anton Raphael Mengs, el primero arqueólogo y el segundo pintor, residentes en Roma y considerados habitualmente los iniciadores del movimiento neoclásico. Juzgado hasta hace poco tiempo, según la teoría evolucionista del arte, como una etapa de clausura del renacer clásico, el Neoclasicismo se considera hoy, más lógicamente, el primero de los movimientos de revitalización estilística (*revivals*), típicos de la actitud romántica con respecto al arte. Winckelmann era el arqueólogo más autorizado de su tiempo y se ocupó con preferencia de arquitectura, pero la que apreciaba era sólo la griega.[7] Resulta interesante destacar que

Capítulo III

Cómo han visto, cómo vemos…

No querría que el lector menos informado de los acontecimientos recientes de la historia de la arquitectura pueda entresacar del capítulo anterior una impresión errónea, a saber: que todas las opiniones coinciden y que la atmósfera del campo histórico y de la crítica es completamente idílica y está aclarada y remozada por todos los progresos, las etapas y los desarrollos cuya reseña sucinta he procurado ofrecer.

En realidad, el proceso evolutivo de la opinión crítica, ya aludido, no es el de todos los críticos –y esto es lógico– ni está tan difundido como para considerarlo general; al contrario, es algo característico de un círculo de personas mejor preparadas, que pueden afianzar su propia postura con la ya aceptada generalmente para la crítica de otras formas de arte, desde la poesía hasta la pintura.

Por otra parte, existe también cierta dificultad para conciliar la postura crítica obtenida como resultado del proceso, interesada especialmente en la investigación monográfica y la redacción de esas *historias río* que son las más utilizadas por estudiantes y aficionados, un poco por pereza y otro tanto por la dificultad de encontrar algo mejor. Lo cierto es que las historias más corrientes siguen siendo las redactadas desde puntos de vista distintos y conforme a un criterio positivista de pura consideración del contenido. En qué medida continuamos manejando historias de la construcción, de la economía, anécdotas, etcétera, en la arquitectura, más que historias de la arquitectura, lo prueba el hecho de que en el público existe una actitud no definida aun claramente, que exige a estos libros, cada vez más, un buen material de ilustraciones numerosas, formatos grandes y buenas impresiones; y cada vez menos una guía de interpretación. Estamos lejos, por ejemplo, del *Cicerone* de Jacob Burckhardt, en el que las ochocientas o más páginas de un volumen están ilustradas con cuatro planos,[1] salvo que se quiera ver en esto un efecto de la cultura de las historietas (*comics*) que Norteamérica exporta a todo el mundo.

En consecuencia, creo que tiene interés tratar de hacer más concreta la argumentación sobre las diversas posturas de la crítica, examinando cómo se han visto antes y cómo se ven ahora –según las distintas doctrinas– algunas obras de arquitectura que por su notoriedad e importancia hacen más eficaz el examen. Naturalmente, nos valdremos de críticas formuladas por los historiadores más destacados y representativos, en lo posible de corrientes acredita-

das; y si falta el crítico de determinada tendencia que haya examinado la obra que nos interesa, procuraremos reemplazarlo imaginando cómo la habría visto, a partir de los principios de su escuela. Declaro de inmediato que intentaré colocarme en el lugar de aquellos críticos a los que suponemos la mayor seriedad y conciencia, para que nadie pueda acusarme de haber obtenido ventajas ilícitas en esto que podría parecer un juego; pero –aunque lo fuese– viene sin embargo en su defensa el precedente de innumerables falsificaciones literarias, desde Paul Reboux y Charles Müller hasta la deliciosa *Antologia apocrifa* de Paolo Vita-Finzi.[2]

En cuanto a las obras que se van a examinar, escogeremos dos: la primera representa la cumbre máxima de la tradición arquitectónica; la otra, una de las afirmaciones más recientes de la libertad moderna. Por un lado, San Pedro; por el otro, el Pabellón de Ludwig Mies van der Rohe, de la Exposición de Barcelona en 1929.

Comenzaremos con San Pedro. No faltan, por cierto, autores que hablan del monumento; pero limitaremos la selección a los más destacados y todavía en circulación. Creo que el primer lugar debe corresponder a Sir Banister Fletcher, autor de una historia de la arquitectura que merece toda nuestra atención, si consideramos que desde 1896, año en que apareció la primera edición (con 100 ilustraciones), hasta el momento se han publicado numerosas ediciones y reimpresiones.[3] Este libro tiene otro mérito más: el de indicar en la portada que se ha seguido un método de estudio: el 'método comparado', consistente, según el autor, en poner de relieve las características de un estilo comparándolos con los de otro; por ejemplo, el gótico con el clásico y la arquitectura del Renacimiento.

Este libro –cuyas últimas ediciones constituyen un manual de consulta muy útil debido a la profusión de ilustraciones y datos de orden cronológico sobre los monumentos– es demasiado conocido como para que deba insistir en él, pero he de hacer notar cómo el empeño de aplicar el 'método comparativo', afrontado concienzudamente, obliga al autor a una gimnasia a menudo acrobática, para meter obras y autores rebeldes en el cajón del 'método'. Es un método que floreció –es preciso decirlo– sobre terreno positivista, por una de aquellas analogías con los métodos científicos propios de otras disciplinas. Ya en el título hay una referencia –que considero voluntaria– a materias conocidas como la anatomía, la botánica, etcétera, 'comparadas'. Pero veamos cómo se ocupa de San Pedro, al que dedica muchas ilustraciones en el libro y –si no me equivoco– más espacio que a cualquier otro monumento antiguo o moderno.

Una tercera parte del contenido está destinada a la crónica de las contingencias más que seculares del monumento, y a los arquitectos que se fueron sucediendo en su construcción. El resto se ocupa de la descripción del monumento, con indicaciones minuciosas sobre las dimensiones de las distintas partes, y del cotejo de las mismas con las de otros monumentos notables. Algunas consideraciones críticas: el orden del tambor de la cúpula podría haber sido ser más alto –con lo que habría ganado en efecto– si hubiera estado unido al ático con volutas jónicas, como en el proyecto de Miguel Ángel. Tal como está, resulta menos agradable que la columnata empleada en San Pablo de Londres (juicio a dos bandas, aplicando el método comparativo; pero a nosotros nos interesa saber cómo es en realidad: si hermoso o tosco). No se encuentran en el texto otros elementos de juicio de valor, y no pueden considerarse como tales cierto número de adjetivos de asombro –más por la magnitud de la obra que por su calidad– diseminados a cada paso en el discurso.

Conclusión: no nos apartamos de la crónica y de la descripción que podría ofrecer una guía de turismo. En esto, es preferible una guía bien redactada como la del Touring Club Italiano, incuestionablemente superior por la riqueza de detalles descriptivos y –me atrevería a decir– por consideraciones y sugerencias psicológicas.

Un libro que ha disfrutado de la admiración incondicional de sus coetáneos, y siempre está rodeado de mucha consideración, es la historia de la arquitectura de Auguste Choisy, el más riguroso y eminente continuador de la obra de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en la línea de la interpretación de la historia de la arquitectura desde la construcción.[4]

Si bien críticos más recientes han zarandeado la fe que los estudiosos mantenían en la autoridad técnica de Choisy –y todavía más en la de Viollet-le-Duc–, se puede decir que el libro sigue siendo un elemento útil para el conocimiento empírico-intuitivo de la construcción antigua, por su carácter de divulgación y simplificación de los problemas estáticos y de ejecución.

Sin embargo, también esta obra es víctima de un *método:* el de la disociación analítica del monumento en elementos característicos (constructivos, decorativos, etcétera), para poder llegar al *tipo* y a la generalización. De este método, desdichadamente, es víctima a su vez el propio monumento. Tal es el caso de San Pedro, que deja de ser un conjunto, una unidad arquitectónica: Choisy arranca la cúpula para colocarla entre las cúpulas, en tanto que abandona el cuerpo mutilado entre los monumentos de la arquitectura religiosa del Renacimiento.

No es necesario añadir que un comportamiento semejante no permite al autor considerar los valores estéticos, espaciales, etcétera, del monumento, más de lo que a quien disecciona un cadáver le es permitido establecer la valoración de las virtudes morales o intelectuales que adornaban al cuerpo vivo. En consecuencia, San Pedro queda reducido en el capítulo primero a un pretexto para examinar la construcción de la cúpula y compararla con la de Santa Maria del Fiore, comparación que desmerece a San Pedro, pues le faltan los ingeniosos artificios técnicos utilizados por Filippo Brunelleschi en Florencia (y que constituyen a menudo el principal motivo de noto-

Capítulo IV

Materia y método

Puede que todo cuanto hemos venido diciendo haya subrayado la importancia de los estudios históricos dentro de un marco orgánico de la cultura contemporánea, y puede que haya puesto en evidencia la necesidad de un método crítico que valore la aportación de las doctrinas estéticas modernas, caracterizadas por una visión libre de prejuicios, lo que permitiría la inserción de la arquitectura en las actividades actuales del pensamiento. Sin embargo, queda aún por satisfacer la exigencia, acentuada probablemente por las páginas anteriores, de quienes desean ver concretados en un método los caminos del estudio crítico al que hemos aludido.

Si para hacer bien una cosa es preciso ante todo saber en qué consiste lo que debemos hacer y, luego, cómo debemos hacerlo, creo que la primera cuestión que se ha de considerar es la de preguntar cuál es el objeto de nuestro estudio.

A esto se puede responder muy fácilmente que el objeto de la historia de la arquitectura es la arquitectura; y si se preguntase qué es la arquitectura, se podría imitar la chanza de la que se sirvió Benedetto Croce para comenzar su *Breviario di estetica:* respondiendo que todo el mundo sabe lo que es la arquitectura, especialmente los arquitectos y quienes estudian arquitectura.[1] Bien es verdad que luego Croce empleaba más de cien páginas para explicar qué es aquello que todos saben. Quiero tranquilizar a los lectores y declarar que no tengo intenciones de seguir su ejemplo.

Sin embargo, lo más probable es que –después de cuanto he dicho anteriormente sobre las distintas posiciones críticas de la arquitectura– los lectores fuesen más cautos al responder, y tal vez perderían el aplomo que probablemente creían tener al comienzo. Tal hecho verificaría la afirmación de que la duda es un síntoma del verdadero saber.

No nos faltan definiciones de la arquitectura: tan sólo en un capítulo del libro ya citado sobre la arquitectura de Carlo Lodoli se mencionan once, todas ellas autorizadas, según el autor. Ya que todas se apoyan en la más conocida de 'arte de construir', no cabe duda de que el valor de esta definición está siempre unido al sentido que el autor quiere darle, y a los matices que le imprime.

Lo cierto es que, con independencia de que se defina la arquitectura o no –dejando el problema sin resolver, como hace Pier Luigi Nervi en su libro *Scienza o arte del costruire?*–,[2] lo que se ofrece a nuestro examen es su exteriorización, es decir, la obra arquitectó-

nica, y también –si se quiere revivir en lo posible su proceso creativo– el autor, el arquitecto.

Siendo ésta la materia objeto de nuestro estudio, aun antes de establecer en qué forma lo abordaremos no se debe olvidar que dicho estudio tiene una finalidad primordial que ya he puesto de relieve al hablar de las posturas críticas de la arquitectura: la de establecer un juicio de valor, de afirmar o negar el carácter artístico de la obra y de la persona que se estudian. En consecuencia, será esta finalidad la que determine la orientación del estudio o, mejor, la meta que no se debe perder de vista, sea cual sea la manera que parezca más eficaz para realizar el estudio crítico. Así, con los medios que a cada paso podamos aplicar y que se nos ofrezcan, procuraremos alcanzar el entendimiento y la comprensión de la obra o del artista, indispensables para llegar al juicio que interesa y que se puede expresar entonces conscientemente, resolviendo el conocimiento de los distintos aspectos de la obra en una síntesis estética.

También se podría ampliar esta síntesis. Se podría realizar un estudio más decididamente histórico que considere los vínculos de obras y artistas, ya sea en periodos de tiempo o bien para formar movimientos de ideas artísticas, pues unos y otros son de particular valor o interés en las historias del arte y de la cultura, a las cuales contribuyen de manera todavía más evidente que cuando se consideran individualidades. Tal ampliación sería factible con una preparación necesaria que evite enfoques arbitrarios y conclusiones injustificadas, precisamente porque se habrán visto las obras particulares y las personalidades en sus valores artísticos y, en función de ellos, se habrán situado oportunamente.

En resumen, lo que hay que considerar es el arquitecto y la obra; la mayoría de las veces, el crítico prefiere centrar su estudio en el primero y en el conjunto de su obra, ya sea por el mayor interés que suscita la personalidad de un artista en sus diversas expresiones, o bien por el deseo de establecer síntesis más amplias. Y así se emprende un viaje que no está privado de incógnitas, enredos y engaños seductores; un viaje que se puede realizar por innumerables caminos, desde el sendero tranquilo de la filología arqueológica, hasta la carretera tumultuosa del simbolismo social y ético; y sin que falte el crítico diestro para adentrarse en la estratosfera del *imaginismo* verbal. Pero un crítico que sepa mantener la vista en la meta ya indicada (la del juicio estético) no se dejará arrastrar por direcciones equivocadas o improductivas para lograr su finalidad; procurará conocer y comprender la personalidad del artista; pero no pensará que la ha descubierto cuando un documento le indique, por ejemplo, que era un buen padre de familia, o que había tomado parte activa en movimientos políticos de su tierra: el hombre en su ámbito privado o el ciudadano no siempre ayudan a comprender al artista, sino que a menudo lo contradicen y contribuyen a formar mitos. El crítico querrá examinar entonces la obra, pero evitando el error

de considerarla fruto de una orientación moral o social, o, peor todavía, atribuirle sus propias ideas de crítico; intentará reproducir la sensación provocada en él por el acercamiento a la obra del arquitecto, pero no con el único fin de mostrar la exquisitez de su sensibilidad de crítico mediante artificios verbales.

Antes bien, con honesta pero no ingenua sencillez, el crítico procurará responder a una serie de interrogantes y encontrará las respuestas, preferentemente, en la propia obra del arquitecto que le ocupa. Se preguntará en primer lugar *qué ha realizado;* luego, *por qué lo ha realizado de tal manera;* y por último, *cómo lo ha realizado,* bien o mal. Es decir, la respuesta a su última interrogación será el juicio.

Responder a *qué ha realizado* el artista supone principalmente conocer la obra y también estudiar el desarrollo de su actividad en los distintos momentos y las actitudes que la han caracterizado, examinar los escritos, las expresiones de ideas artísticas, las relaciones mantenidas con otros artistas y movimientos; en suma, reunir un cúmulo de elementos que puedan servir para investigaciones posteriores y seleccionarlos sabiamente. Estudiar *por qué* el artista *ha realizado* algo *de tal manera* –o sea, que ha construido y proyectado de cierto modo– exige indagaciones en un conjunto a menudo bastante complejo de hechos intrínsecos y extrínsecos, de estados de ánimo y elementos prácticos, de relaciones humanas y necesidades funcionales, de posturas intelectuales y factores técnicos; y exige tratar de comprender cómo todo esto ha influido en el ánimo del arquitecto, qué parte se ha aceptado o rechazado, o cuál ha sido su interpretación. Se trata, por cierto, de una búsqueda nada fácil la mayoría de las veces, de la cual tendría que deducirse la personalidad estudiada, el entorno de su actividad y el mundo de ideas artísticas del que ha participado y que le ha dado forma. El hecho de que muchas veces esta segunda fase modifique los resultados de la primera, y viceversa, muestra que los límites de tal investigación no están rígidamente establecidos, y que el trabajo crítico no puede desarrollarse por esquemas. La idea que nos vamos formando de la individualidad del artista puede conducirnos, con frecuencia, a aceptar obras de dudosa atribución, rechazada en un primer momento; o por el contrario, a rechazar algunas ya aceptadas. La aparición de nuevos elementos para el conocimiento del artista (obras, escritos, etcétera) puede llegar incluso a modificar de nuevo la idea que iba concretándose sobre su personalidad.

De aquí se deduce claramente que aproximarse a la meta es una tarea larga y casi siempre difícil, que enfrenta al crítico con problemas de toda clase, sin excluir los de conciencia. Y está claro también que, en el curso del trabajo, hay un punto que tiene una importancia esencial porque se basa en el conocimiento más inmediato que se puede tener del arquitecto: el examen de su obra, es decir, principalmente de los edificios que ha proyectado y construido. Por eso, todo estudio nos lleva siempre a la necesidad de saber examinar y

Capítulo V

Espacio, intuición y representación

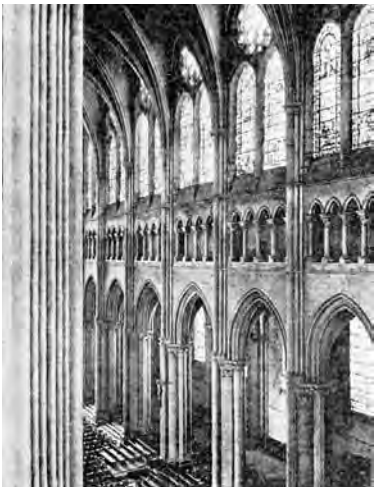
«La tradición de la crítica es práctica. Los hábitos de nuestra mente respecto a esta cuestión son fijos», observaba justamente Geoffrey Scott; y como hemos visto en la referencia hecha en el capítulo IV, proseguía afirmando que por esto nos resulta difícil centrar nuestra atención en el espacio, aunque actúe sobre nosotros, debido a que parece la negación de cuanto es tangible.

En los años transcurridos desde el momento en que el inteligente y sensible crítico, prematuramente desaparecido, escribió tales palabras, la crítica –o, por lo menos, una parte de ella– parece haber progresado en la consideración de la importancia del espacio. Pero la manera corriente de pensar y –lo que es más grave– la manera de pensar de los arquitectos no han cambiado en forma apreciable frente al problema que nos ocupa.

Si acompañásemos a cien personas cultas, educadas y sensibles a visitar un monumento que estimásemos particularmente notable desde el punto de vista espacial (la catedral de Chartres o las oficinas de la firma Johnson & Johnson, por ejemplo), es probable que, a nuestro requerimiento de expresar la sensación experimentada, todo el mundo nos hablase con el mayor interés del alarde de las estructuras, de las hermosas vidrieras, del refinamiento del modelado de la iglesia gótica; o bien del interesante uso del vidrio y de las luces, del color y de los materiales de la arquitectura de Frank Lloyd Wright. Nadie nos hablaría del espacio; y si lo hiciese, sería de modo

5.1. *Interior de la catedral de Chartres.*

5.2. *Interior de las oficinas de la firma Johnson & Johnson, Racine (Wisconsin), obra de Frank Lloyd Wright.*



prácticamente inconsciente, por medio de referencias a sensaciones psicofísicas de amplitud o de profundidad.

Si solicitásemos a cien buenos arquitectos –admitiendo que haya un centenar de ellos– que nos señalasen, a fin de ilustrarnos sobre cualquier proyecto suyo, los que consideran principales motivos de interés, todos lo harían de modo voluntario y extenso –como puede verse en todas las publicaciones que se ocupan de estas cosas–, pero nos indicarían soluciones funcionales, motivos plásticos, invenciones técnicas o enfoques sociales. En cambio, difícilmente nos hablarían de su obra utilizando concepciones espaciales.

A pesar del trabajo iniciado por la crítica, es evidente que estamos muy lejos de poder hablar de una conciencia espacial de la arquitectura, tanto en el público como en los arquitectos. No obstante, es cierto que cuando el espectador 'entra' en una arquitectura, no escapa al efecto, positivo o negativo, de su espacio interior; y el juicio de ese espectador –incluso si quiere referirlo a otros elementos– está esencialmente dictado por la sensación espacial. Una prueba de ello se podría obtener fácilmente –en la hipótesis propuesta de visitar determinados monumentos en compañía de otras personas– con sólo tomarnos la molestia de llamar la atención de nuestros acompañantes acerca del valor del espacio, y de preguntarles si no creen que sus sensaciones se deben principalmente a esto. Dado que hemos supuesto estar acompañados por personas sensibles y cultas, es casi seguro que nuestra proposición sería aceptada y nuestra sugerencia abriría un camino de placer estético aún más puro y consciente.

Probablemente un arquitecto no estaría tan dispuesto a aceptar una alusión al hecho de que, en el fondo, lo más importante es ver cómo son los espacios que ha plasmado en su proyecto. Y no porque el arquitecto sea menos inteligente que el espectador –hemos supuesto que nos dirigimos a los mejores–, sino porque su hábito técnico, de persona interesada en el hacer, lo lleva a conceder mayor importancia a los elementos tangibles de su trabajo o a los que le parecen más vinculados a la realidad práctica de la vida. Tal actitud resulta especialmente acentuada en muchos arquitectos modernos, como reacción en contra del eclecticismo pseudoestético del siglo XIX, y en virtud de esa reacción puede ocurrir que se reciban respuestas poco corteses al llamar *artistas* a algunos arquitectos. Tal vez sea éste el principal motivo del alejamiento que existe entre arquitectos y críticos, algo que perjudica tanto a unos como a otros.

La crítica resulta dañada, sin duda, en la medida en que la reacción de los arquitectos favorece indirectamente la repetición de todos los errores de tipo positivista que hemos examinado, y posterga el proceso de clarificación de las ideas, tan necesario en el campo de la crítica arquitectónica. Pero, a mi juicio, se daña todavía más a los arquitectos y principalmente al Movimiento Moderno, para cuya vida sin duda es fundamental lograr una conciencia del valor espacial como protagonista de la arquitectura.

Si volvemos a examinar todo el Movimiento Moderno en sus distintas corrientes para buscar sus orígenes, siempre encontraremos éstos en una actitud de rebelión contra el pasado, y en la decidida y manifiesta voluntad de truncar toda continuidad con la arquitectura tradicional. La rebelión puede ponerse de manifiesto en un plano moral (como en el caso de Louis Sullivan), estético (como en el del Art Nouveau), técnico (como en el de Auguste Perret) o en un plano compuesto de estos y otros motivos; pero en todos es igual el objeto que se tiende a transformar. Ya sea en sus valores estructurales o decorativos, dando importancia a la función práctica, a la forma abstracta o al valor social: el espíritu renovador siempre se centra en la parte construida, en la envolvente de la arquitectura. Es una razón bastante lógica, si se piensa en el punto de partida de estos movimientos, alimentados esencialmente por el racionalismo positivista y por posturas formales abstractas como el Cubismo, nacido en el campo de las artes plásticas. Y necesariamente debían entresacar del terreno cultural en que se originaban la formulación programática y los impulsos polémicos de algo más profundo y sustancial: la renovación del deseo creador, después de un periodo de estancamiento académico-imitativo.

Esto no significa que algunos arquitectos no hayan intuido que la revolución debía ir más allá del hecho técnico o plástico, o de la premisa del contenido, hasta alcanzar el campo espacial. Bastarían dos nombres para probarlo: Frank Lloyd Wright y Ludwig Mies van der Rohe, creadores ambos de originales mundos espaciales. Pero todos ellos –incluidos los mencionados–, arquitectos y divulgadores, han orientado siempre su profesión de fe hacia otras finalidades: la supresión de la decoración; la coherencia entre materiales, construcción y forma; la forma como consecuencia de la función; la técnica como fuente de nuevas formas expresivas; la planta como generadora; y otros tantos principios que son ya la cartilla de todo arquitecto que esté al día, especialmente debido a la gran obra de divulgación realizada por Le Corbusier. Anteriormente he procurado mostrar los peligros inherentes a muchas de estas actitudes, y cómo pueden llevar hacia un camino sin salida a la arquitectura moderna; en consecuencia, no me repetiré. Lo que me interesa hacer notar es que las obras más vitales de la arquitectura actual, por encima de los esquemas polémicos, han sabido crear espacios interiores de una poesía profunda y real, de una cualidad estética superior: nuevos, pero no por simple reacción contra el pasado. Podría hacer una lista de edificios modernos que han hecho realidad valores espaciales de gran interés:[1] desde la Galería de las Máquinas de Victor Contamin, en París, hasta la biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto. Pero el maestro insuperable en esto es Wright, que desde sus primeras casas –que ya podemos examinar con la serenidad crítica derivada del tiempo que nos separa de ellas– reveló una creatividad espacial de una fuerza increíble y sustanciosa, a veces hasta exuberante.

Capítulo VI

Espacio exterior, urbanismo y paisaje

El espacio interior es el signo característico de la arquitectura; ya he hablado de ello lo suficiente como para pensar que los que no han aceptado la proposición tampoco la aceptarían aunque se argumentase en otras dos mil páginas. Y por último, la idea ya es lo bastante concreta como para encontrar su convicción, expresa o sentida, en los textos de los críticos modernos más perspicaces, como Nikolaus Pevsner o Sigfried Giedion.

Lo que resulta menos claro es de qué manera hay que ver ciertas obras, generalmente incluidas en la historia de la arquitectura –como arquitectura las ve a diario el hombre de la calle–, pero que, con todo, carecen de espacio interior. Se podría citar gran número de ellas: desde las pirámides –en las que el espacio interior es prácticamente insignificante– hasta el arco de triunfo romano; desde la fuente decorativa hasta el obelisco. Se puede resolver la cuestión –como hace Bruno Zevi en su libro *Saper vedere l'architettura*– declarando que estas obras no son arquitectura, sino más bien escultura, y que, al ser tales, interesan sólo como elementos de un conjunto urbanístico;[1] otros autores, como Pevsner, son menos tajantes. Podemos afirmar que considerar escultura algunas de estas construcciones –que actúan solamente en un entorno urbano, aunque se puede dar el caso de verlas aisladas en un entorno natural– puede ser aceptable, si no fuese por la simplificación que esta tesis representa en el complejo problema espacial. Pero hay situaciones menos claras, en las cuales la identificación con la escultura no parece resul-

6.1. *Gradas de un templo pirámide azteca en Tenayuca, México.*

6.2. *Arco de triunfo de Tito en el Foro Romano, Roma.*

6.3. *Puente romano sobre el río Gard, sur de Francia.*

tar satisfactoria. Éste es el caso del templo griego –que por la mínima importancia que presenta su espacio interior, contrapuesto a la máxima de la visión exterior, participa de la categoría mencionada– y de otras obras en todos los tiempos (campanarios, torres o puentes, por no hablar de muchas construcciones de la arquitectura industrial contemporánea), en las cuales no hay espacio interior ni puede ser visto aunque exista y, no obstante, están dotadas de gran interés arquitectónico.

En la introducción a su excelente compendio *An outline of European architecture,* Pevsner parece abordar esta cuestión: después de afirmar que «la historia de la arquitectura es fundamentalmente la historia del hombre que modela el espacio», agrega:

> La arquitectura es básicamente, pero no exclusivamente, espacial. Al proyectar un edificio, el arquitecto no sólo delimita un espacio, sino que también da forma a los volúmenes y proyecta las superficies, por ejemplo, al diseñar el exterior y disponer las paredes individuales. Por ello, un buen arquitecto debe añadir la visión del escultor y del pintor a su propia imaginación espacial.*

De aquí se deduce el establecimiento de una superioridad de la arquitectura sobre las otras artes, cosa bastante discutible, precisamente porque esta clase de comparaciones carecen de valor en el campo estético y, además, porque sería fácil invertir el discurso y demostrar que el escultor o el pintor deben tener cierta capacidad de visión arquitectónica. Pero no es esto lo que importa observar

Notas del editor

* Nikolaus Pevsner, *An outline of European architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1942); primera versión española: *Esquema de la arquitectura europea* (Buenos Aires: Infinito, 1957); citas tomadas de la segunda versión española: *Breve historia de la arquitectura europea* (Madrid: Alianza, 1994), páginas 15-16.

6.4. *Templo pirámide maya, Chichén Itzá, Yucatán, México.*

6.5. *Sala interior de un templo maya, Mitla, México.*

ahora; por el contrario, las palabras de Pevsner nos interesan para señalar que ve dos cosas distintas: un hecho espacial interior, y un hecho plástico que atañe principalmente al exterior del edificio. Este razonamiento –aun sin haber sido tan claramente expresado– nos remite a la conclusión de Zevi: que una obra exenta de espacio interior no es arquitectura, sino plástica; y nos abandona en los brazos todos los monumentos (pirámides, templo griego, etcétera) que estábamos habituados a considerar arquitectura, e incluso deja fuera la posibilidad de que constituyan parte de un espacio ordenado urbanísticamente.

Veamos, por tanto, si podemos llegar a alguna conclusión, y esclarecer nuestras ideas, siempre partiendo del principio de que esto es necesario para entender –desde una posición no sólo crítica, sino también práctica, para proyectar– si es exacto que para actuar bien haya que saber, antes que nada, qué se va a realizar.

Podemos iniciar nuestro examen con un intento de restarle mérito a los fundamentos del razonamiento hecho sobre el valor del espacio interior, y negar que resida allí el carácter determinante de la arquitectura. Pero, francamente, creo que esto no nos llevaría muy lejos; y por otra parte, me parece que ya hemos renunciado a hacerlo. En cambio, creo que resultaría más fecundo analizar bien lo que se puede decir del exterior de una obra de arquitectura, dotada de todo el espacio interior que el más rígido *espacialista* pueda exigir. Como hemos visto, el exterior queda caracterizado por las cualidades plásticas del volumen y las superficies, unas cualidades plásticas que están en toda la arquitectura –tanto en el interior como en el exterior– y a las cuales generalmente exigimos que actúen en coherente unidad con las cualidades espaciales y, posiblemente, que exalten el valor de éstas con la mayor libertad de recursos que el artista considere necesaria. Así las vemos tanto en la corporeidad de un templo maya como en el espléndido virtuosismo intelectual de

Capítulo VII

Valores prácticos e ideales

Una cuestión que los filósofos rechazan con impaciencia y resuelven con pocas palabras, y que en cambio hace hablar mucho a los arquitectos –sin ser la causa última de la desconfianza que les inspiran la filosofía y la crítica de carácter filosófico– es la de la relación que existe entre valores prácticos e ideales en la obra arquitectónica y la importancia que ambos tienen en la actividad creadora y en el juicio.

Si reflexionamos un poco sobre todo lo que hemos expuesto hasta ahora, constataremos que, mientras que ha resultado relativamente sencillo aclarar el carácter y el interés de los distintos elementos que se han de examinar en la obra arquitectónica tomados cada uno por separado, siempre han surgido dificultades al tratar de establecer relaciones entre ellos. Esta dificultad se presenta con mayor gravedad en el caso de las relaciones entre elementos prácticos e ideales, caso en el que los términos que hemos de analizar aparecen separados por un abismo nada fácil de salvar. Y esto nos permite comprender por qué la intransigencia de las distintas actitudes se vuelve más aguda sobre este punto.

No me detendré ahora a considerar las posturas extremas (como la de los funcionalistas rígidos); ya he dicho bastante acerca del valor espiritual de la creación arquitectónica y del carácter transitorio de la fórmula funcionalista.[1] De cualquier manera, la fórmula funcionalista, entendida en sentido literal, lleva en último término a un solo resultado: el de considerar la arquitectura como una actividad limitada, de carácter exclusivamente práctico, dirigida a determinar formas de las cuales nos interesa tan sólo que sirvan para el uso para el que han sido producidas, sin tener en cuenta si la forma misma incluye alguna otra cualidad.

Esto sitúa la arquitectura fuera del arte, que es libertad expresiva.[2] En realidad, todos los funcionalistas con facultades intelectivas distintas a las de una máquina de calcular entienden que la forma de la cual se habla en la famosa fórmula debe responder a las exigencias prácticas; pero no aluden a una forma cualquiera, sino a una forma estéticamente satisfactoria (verdadera, legítima, bella, etcétera, son todos términos sinónimos en lo que respecta a un juicio de cualidad estética). También para los funcionalistas el problema es el mismo: la función se resuelve en la forma, pero una forma estética; intervienen por este motivo factores ajenos a la esfera práctica en su determinación.[3]

Los filósofos y los críticos –hablo principalmente de la postura de Benedetto Croce o de sus seguidores,[4] que considero válida por todo cuanto he dicho hasta ahora– no niegan la existencia de elementos prácticos en la arquitectura, pero los valoran únicamente por lo que han realizado en el ánimo del arquitecto, y descartan tenerlos en cuenta en el juicio sobre el edificio, que para ellos interesa como obra de arte que vive en la esfera estética, donde los hechos prácticos no tienen derecho de ciudadanía. Por lo demás –observan filósofos y críticos–, existen motivos prácticos en todas las obras de arte (es muy conocido el ejemplo ofrecido por Croce sobre los motivos prácticos que se pueden encontrar hasta en una carta de Madame de Sevigné), con respecto a lo cual la arquitectura no presenta una situación particular.

La visión de los arquitectos es muy distinta, debido al interés que lógicamente sienten por los hechos prácticos al ser personas ligadas a la actividad de hacer cosas. De aquí surgen las discusiones y las polémicas. Hace algunos años tuve ocasión de presentar el punto de vista de los arquitectos y su insatisfacción frente a los críticos:

> ¿Qué es una obra de arquitectura? 'Una obra de arte' –responde el crítico idealista– 'y como tal debe examinarse de la misma manera que cualquier otra expresión estética: según un juicio estético.' Es una conclusión lógica, una vez planteada la premisa. 'Pero la obra arquitectónica tiene un fin práctico' –observa el arquitecto– 'en el cual todo el mundo está interesado, y yo en particular. La casa sirve para alojar al hombre, por ejemplo.' Y entonces, ¿cómo se concilia este hecho con la definición de la obra de arte, que como tal no tiene fines utilitarios? Al examinar una casa, ¿cómo tendré que comportarme? No me parece posible dejar de considerar si responde al fin práctico que ha motivado su construcción, esto es, si verdaderamente es un edificio apto para ser habitado por el hombre, y de qué manera responde a ello. Esto conlleva un juicio fundado sobre un análisis de los elementos prácticos inherentes a la casa, entre ellos los técnico-constructivos, económicos, higiénicos, sociales, psicológicos y funcionales; y sobre la valoración de cómo tales elementos se han compuesto y armonizado en conjunto.

Y afirmaba:

> La obra arquitectónica es, en sus fines prácticos, un objeto de uso, y éste es un hecho tan íntimamente esencial, que no es legítimo hacer abstracción de él, pues, si lo hiciésemos, el resultado sería hallarnos ante una obra reputada como una manifestación expresiva genérica, pero carente en absoluto de significado para quien intente ocuparse de arquitectura. (*Metron,* número 8, páginas 71 y 73.)

La conclusión del discurso era un interrogante dirigido principalmente a los críticos con el fin de que se preocupasen por deshacer el nudo. La respuesta llegó de un arquitecto que cultivaba los estudios críticos y filosóficos, seguida luego por un cambio de ideas más amplias: en fin, todo cuanto sucede en circunstancias similares. Sin embargo, tal vez debido a que el oponente estaba muy preocupado por el problema de no apartarse de la más rigurosa ortodoxia de Croce, no puedo afirmar que se haya obtenido con ello una aclaración efectiva; más bien se confirmó la existencia de la disputa entre críticos y arquitectos, y de la dificultad de resolverla, dado que a los críticos les falta por lo general la preparación técnica necesaria para entender a los arquitectos, y a éstos la preparación filosófica necesaria para entender a los primeros. También se ratificó la necesidad de superar tal divergencia, tan perjudicial para los fines de una auténtica cultura arquitectónica.

Probablemente será más fácil llegar a una aclaración si consideramos los distintos puntos de vista de la cuestión sin adherirnos *a priori*, por el momento, a ninguna postura ideológica, por buena que pueda parecernos.

El primer punto es el de la existencia y el carácter de esos motivos prácticos a los que se refieren los arquitectos. Nadie los niega. En cuanto al carácter, una primera observación es que estos motivos prácticos tienen en la arquitectura una importancia mucho mayor que en el caso general del arte; tanto, que cuando nos ocupamos de arquitectura, podemos hacerlo refiriéndonos únicamente a sus fines prácticos, sin situarnos por esto en un punto de vista extremadamente particular y limitado. Por ejemplo, podemos decir, sin apartarnos del lenguaje corriente, que determinado edificio es una casa de veinte viviendas, construida en hormigón armado; del mismo modo, no podemos decir que determinado cuadro es una tela pintada al óleo, en una superficie de dos metros cuadrados, sin inducir a nuestros oyentes a sospechar –por no decir otra cosa– que nuestra profesión es la de hacer inventarios judiciales. Se podría expresar esta diferencia diciendo que, normalmente, la obra de arquitectura nace de la necesidad de satisfacer un fin práctico, y hasta que es posible concebirla exenta de cualidad estética alguna, mientras que la obra de arte respeta tan sólo la segunda condición. He dicho *normalmente* dado que pueden existir obras de arquitectura que no respondan a fines prácticos, y no se puede tampoco excluir que una pintura pueda nacer de la necesidad práctica, supongamos, de cerrar una abertura disimulándola.[5]

Esta situación –que demuestra una importancia relevante del motivo práctico en la obra de arquitectura– nos hace comprender por qué en algunas circunstancias se puede emitir un juicio práctico y estético de la obra, separados entre sí y aun contradictorios, pero que alcancen ambos las características intrínsecas de ella: como

Conclusión

En las primeras páginas de este libro se ha expresado un propósito: que sirva para la reconstitución de la unidad de la cultura en el campo arquitectónico, tendiendo un puente entre la actividad crítica y la actividad creadora, entre críticos y arquitectos.

Se ha procurado poner en evidencia la necesidad de esta reconciliación, mostrando para ello cómo la actividad de los arquitectos está hoy en un momento crucial, una vez superado ya el impulso –vivo, aunque un tanto desordenado– de la postura polémica de reacción contra el pasado, característica de la primera etapa del Movimiento Moderno. Ahora hemos de encontrar un planteamiento más concreto y definido, que haga consciente al arquitecto de la obra que ha de desarrollar y de la posibilidad de comunicarla a las demás personas, en unidad con las distintas manifestaciones de la cultura que caracterizan nuestro tiempo. Por otra parte, se ha destacado que esta unidad resulta indispensable para dar un valor concreto a la actividad crítico-histórica de la arquitectura, y que puede nacer sólo de una clarificación que permita adecuarla al pensamiento histórico y filosófico moderno, concediéndole un fundamento teórico que a menudo falta en los estudios de muchos de sus cultivadores.

Y se han investigado las causas y los motivos de la escisión, y se han aclarado, con el propósito de lograr la mayor objetividad posible, cómo han contribuido igualmente a ella la urgencia de índole práctica de los arquitectos y la contradictoria incertidumbre del método en la crítica, con frecuencia enredada en verbalismos literarios o endurecida por fundamentos eruditos o positivistas.

Se ha intentado aclarar –a través de las consideraciones de las distintas posiciones teóricas que han conducido a la situación actual de la disciplina de la historia del arte– lo que se debe entender por cultura histórico-crítica, si se la quiere contemplar como algo vivo que participa de una instancia definida en nuestra conciencia de personas del presente. Esto tendría que haber conducido a la destrucción de la desconfianza y el escepticismo de los arquitectos acerca de la importancia de la reconciliación deseada y la utilidad vital de fundamentar la actividad arquitectónica sobre la conciencia de su naturaleza real, de su campo de acción, de los valores que intervienen en ella, y de sus relaciones y su jerarquía.

En consecuencia, se ha indicado una línea metodológica para el estudio histórico-crítico, firme en la idea de una cultura histórica cuya validez se había aceptado, y suficientemente definida como

para permitirnos valorar las manifestaciones arquitectónicas del pasado y del presente con el mismo interés, desde un punto de vista más amplio y comprensivo.

Y finalmente, se han ido aclarando uno tras otro los distintos puntos que podían ofrecer dudas o merecían particularmente ser puestos en evidencia, en la medida en que contribuyen a la valoración crítica, según la dirección metodológica indicada. Esta dirección concluye, por supuesto, en el conocimiento sustancial de los valores artísticos de la obra, y no sencillamente de algunos de sus rasgos estructurales o formales, funcionales o cronológicos, así como en otras consideraciones del método histórico examinadas con el fin de rechazarlas por insuficientes en su intento de interpretar y revivir el hecho creador arquitectónico.

Tal conocimiento consciente y completo puede llevarnos además al juicio, objeto primordial del estudio histórico de la arquitectura. Que el juicio crítico represente en definitiva un momento estético –es decir, intuitivo– y esté confiado a la sensibilidad de quien lo emite es el reconocimiento de una realidad, y se expresa como una necesidad del método al cual se ha hecho referencia hasta ahora. De otro modo sería una aplicación mecánica de esquemas, como se hacía en otros tiempos –y tal vez se sigue haciendo– en algunas escuelas, donde se analizan los proyectos arquitectónicos y se otorga una puntuación a cada uno de los elementos gráficos que los componen o a cada serie de características (distribución, construcción, decoración, etcétera), unas notas de las que luego se extrae un promedio, con resultados que es fácil imaginar.[1]

Por otro lado, el momento intuitivo del juicio no puede prescindir de la conciencia de sí mismo y de su propio valor, sin la cual permanecería en un estado de manifestación genérica de preferencias, derivada de motivos no expresados e indefinidos. El crítico puede lograr esa conciencia por medio del método crítico, cuando éste se presenta como un recurso de investigación accesible, no dogmático, que puede adecuarse no sólo a las distintas condiciones de la obra, sino también a la personalidad y la actitud del crítico. Por esta libertad, el método se ratifica como algo esencialmente histórico, o sea, humano; el arquitecto puede aceptarlo, al igual que el crítico, dado que de manera análoga le ayuda a tomar conciencia de su actividad, a liberarse tanto de esquemas apriorísticos como de dogmatismos fáciles.[2]

En uno u otro caso, tanto el arquitecto como el crítico alcanzarán el momento de la síntesis (la obra y el juicio) sin prejuicios ni abstracciones, conciliando los valores esenciales de su propia actuación con una libertad indispensable y fecunda para su trabajo.

No sé si esta conclusión resultará grata para todo el mundo. La disposición de ánimo de quien lee un libro que no sea puramente recreativo es similar a la de los turistas que, tomando parte en una

excursión colectiva, escuchasen decir, una vez llegados al lugar establecido: «Señoras y señores, ésta es la localidad; vayan donde gusten, pero no se olviden de las siguientes instrucciones que les permitirán evitar los posibles peligros de cualquier camino que recorran.» Estas personas probablemente se sentirían defraudadas al no haber recibido de los organizadores una guía autorizada que los conduzca por un trayecto fijado de antemano y bien definido.

Podría ser entonces que la ausencia de una postura dogmática desagrade a quien pensaba encontrar en las páginas de este libro una guía bien identificada, aunque, naturalmente, se reservase la facultad de seguirla o no.

Aquí no se dan definiciones de arquitectura y mucho menos de la *verdadera* arquitectura, ni se dice a qué características precisas y a qué leyes debe responder la arquitectura para ser tal. Pero es que la arquitectura, al igual que el arte, no existe como entidad abstracta; existen los arquitectos y sus obras, personas e individuos: «arte es lo que los grandes artistas han creado» –se ha dicho– y el propio Immanuel Kant afirmaba que «el arte bello es el arte del genio».[3] Por la misma razón no se habla de *lo bello, lo verdadero, lo útil* y todas las otras innumerables abstracciones que constituyen, frecuentemente, el objeto de discusiones tan sutiles como inútiles.

Probablemente nunca se ha hablado tanto de libertad como en nuestro tiempo. La experiencia cotidiana sigue revelando que la libertad a la cual aspiramos la mayor parte de los seres humanos es una libertad provisional, que hay que entregar lo más rápidamente posible a un sistema cualquiera que la anule, probablemente inventado por otros seres humanos que ven la libertad como una libertad de dogmatizar, y no como una liberación de los dogmas.

En un continuo intento de evasión, el hombre procura encontrar una verdad absoluta a la cual entregarse, una verdad que lo libere de la incertidumbre, esto es, que lo libere de la libertad y de sus problemas, que son los problemas de la conciencia humana.

Por esto, tanto en el campo estético como en cualquier otro, lo que puede dejar perplejas a muchas personas es un sistema que se limite a indicar un procedimiento para no caer en posturas dogmáticas, que brinde sugerencias para hacer más fecundo el trabajo íntimo del pensamiento, pero que declare que no existe un *a priori* absoluto al cual adecuar los actos de juzgar y de hacer, y que lo importante es conservar la libertad y amplitud de miras, únicas generadoras de valores concretos.

El llamamiento a la historia es en realidad un llamamiento a la humanidad y a la libertad: todo avance humano es un paso hacia la libertad, y cada nuevo momento en el arte se expresa en la liberación de las limitaciones precedentes, superadas en una mayor conciencia del artista.

A quienes dudan les responderé con las palabras de Goethe: «No es la verdad, sino el problema, lo que está en el centro».

Epílogo

Tedeschi, el historiador como crítico

Eduardo Prieto

En los muelles de Puerto Madero, en Buenos Aires, aún atracaban por entonces un sinnúmero de buques atestados de inmigrantes europeos que habían dejado atrás el horror de la guerra y las penurias del hambre. En ellos viajaba un arquitecto cuyo aspecto intelectual y atildamiento en el vestir ocultaban en realidad las carencias y frustraciones que le habían hecho dejar Italia un mes y medio antes para iniciar lo que veía como un prometedor periplo.*

Enrico Tedeschi se embarca el 5 de febrero de 1948, acompañado de su colega y amigo Cino Calcaprina, y arriba a Buenos Aires el 15 de marzo. Los recibe, a pie de pasarela, el ingeniero José Galíndez, enviado por la institución que ha contratado a los dos italianos como profesores extraordinarios, la entonces floreciente Universidad de Tucumán. Galíndez los lleva a cenar esa misma noche a un restaurante en el barrio de Boca, y cuando el camarero pone sobre la mesa las abundantes y grasientas porciones de asado argentino, Tedeschi y Calcaprina «se emocionan» antes de dar cuenta de ellas, tal había sido el hambre pasado en la Italia del racionamiento.[1]

Fue el primer día de la segunda vida personal, profesional e intelectual de Enrico Tedeschi. Cuando llegó a Buenos Aires, Tedeschi era un arquitecto de talento que no había construido nada; un intelectual conocido, pero sin publicaciones importantes; y un profesor de clara vocación docente, sin un puesto en la universidad. Cuando murió en la misma ciudad en 1978 había construido edificios notables, escrito manuales y libros de referencia, y dirigido equipos de investigación puntera en los campos de la historia de la arquitectura y del bioclimatismo. Los treinta años que median entre una fecha y otra se corresponden con una carrera intelectual de singular coherencia que, sin embargo, no pueden explicarse sin tener en cuenta los complejos y ricos años de formación, juventud y primera madurez transcurridos en Italia.

Eduardo Prieto es profesor de Historia de la Arquitectura en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Etsam) de la Universidad Politécnica de Madrid (Upm); entre sus publicaciones destacan La arquitectura de la ciudad global: redes, no-lugares, naturaleza *(2011) y* La ley del reloj: arquitectura, máquinas y cultura moderna *(2016).*

* Agradezco su generosa colaboración a Luis Müller, Joaquín Medina, Noemí Adagio, Cecilia Raffa, Silvia Alvite y Alejandra Sella.

1. Según testimonio del propio Galíndez, recogido por Fausto Giovannardi en su libro *Enrico Tedeschi, dal sogno alla tragedia argentina*, 2016, página 28.

Los años italianos

Enrico Tedeschi nació en Roma el 10 de octubre de 1910. Su padre, Moisè Tedeschi, era un ingeniero judío, culto e ilustrado, que cuidaría con esmero la educación de sus hijos; su madre, Nenna Beccaria, era una aristócrata milanesa descendiente del célebre Cesare Beccaria (1738-1794), autor de *De los delitos de las penas* (1764), y emparentada por la misma línea con uno de los grandes literatos

1. *Enrico Tedeschi hacia 1970 (de Fausto Giovannardi,* Enrico Tedeschi, dal sogno alla tragedia argentina, *2016).*

italianos, Alessandro Manzoni. El matrimonio de un judío, por muy asimilado que estuviese, con un miembro de la aristocracia seguía estando mal visto en la Italia de comienzos del siglo xx, pero esto no fue óbice para que la familia saliera adelante y para que el mayor de sus tres hijos, Enrico, creciese en un entorno intelectualmente exigente y socialmente exquisito.[2]

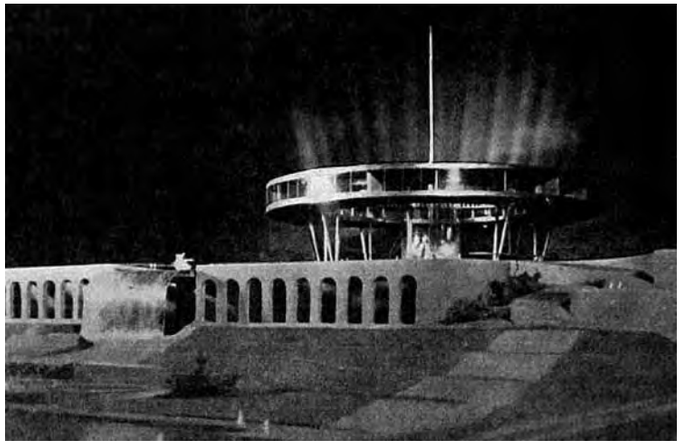
Tras cursar con brillantez sus estudios de bachillerato, el joven Tedeschi se matriculó en 1928 en la Regia Scuola Superiore di Architettura de la Universidad de La Sapienza en Roma, dirigida por Gustavo Giovannoni, maestro que le inculcaría la admiración por la belleza formal y estructural de las plantas, y la idea de que las ciudades son como organismos. En La Sapienza, Tedeschi tuvo por compañeros a otros jóvenes brillantes con los que más tarde compartiría afanes profesionales e intelectuales: Ludovico Quaroni, Francesco Fariello y Saverio Muratori (este último sería uno de sus primeros socios).

Graduado en 1934, Tedeschi viajó por Europa. Sus intereses se centraron en Gran Bretaña, donde pasó una larga temporada y conoció a personajes de fuste como Nikolaus Pevsner. Este viaje fue la semilla de su posterior aproximación a la arquitectura moderna de aquel país, que daría pie a la publicación en 1947 de *L'architettura in Inghilterra,* su primer texto de historia.[3] Su etapa de formación terminó en 1935, con su habilitación en el Politécnico de Milán, donde conoció a los miembros del Gruppo 7 (Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Terragni y Adalberto Libera, entre otros), jóvenes arquitectos comprometidos con la modernidad más radical y que intentaban contrapesar el empuje del depurado clasicismo oficialista propugnado por el poderoso *diunvirato* que formaban por entonces su viejo maestro Giovannoni y Marcello Piacentini.

2. Pese a su desorden, su falta de rigor historiográfico y su presentación *amateur* de texto autoeditado, *Enrico Tedeschi, dal sogno alla tragedia argentina* (2016), de Fausto Giovannardi, es una fuente impagable de información sobre la vida del arquitecto italiano, más aún en la medida en que contiene testimonios de primera mano de su hija Claudia Tedeschi.

3. Enrico Tedeschi, *L'architettura in Inghilterra* (Florencia: Edizioni U, 1947).

2. *Proyecto para el Palazzo dell'Acqua e della Luce, 1942 (de Giovannardi,* Enrico Tedeschi, *2016).*



Más afín a las problemáticas pero atractivas innovaciones del Gruppo 7 que a la tradición pragmática y elegante liderada por su antiguo profesor, Tedeschi se embarcó en esos años en una serie de concursos nacionales, perdidos una y otra vez por ser 'demasiado modernos'; concursos de los que no sacó más partido que la experiencia como proyectista y su inclusión en el grupo avanzado de la arquitectura italiana de los años 1930. De los muchos proyectos presentados, Tedeschi solamente ganó el del Palazzo dell'Acqua e della Luce para la nunca construida Exposición Universal de Roma de 1942, una obra de raigambre futurista y carácter ambiental que anticipaba en ciertos aspectos los espectáculos de luz y sonido que comenzarían a ser frecuentes años más tarde. Este periodo de concursos supuso también las primeras incursiones de Tedeschi en el urbanismo –con la redacción de planes fallidos como el de Aprilia–, y reforzó su identificación con otros arquitectos de su edad (los ya citados Muratori, Fariello y Quaroni, pero también Franco Petrucci, Pietro Catalano y, sobre todo, Luigi Piccinato y Cino Calcaprina), con los que se asociaría ocasionalmente y cuya trayectoria sería siempre paralela a la de Tedeschi a lo largo de estos años italianos.

No sólo la trayectoria del grupo de Tedeschi, sino la de toda una generación, se vio muy afectada –e incluso quedó truncada– por la entrada de Italia en la II Guerra Mundial. Enrolado como oficial, el teniente Tedeschi fue destinado al norte de Libia, escenario de la lucha entre las fuerzas germano-italianas, lideradas por el mariscal Rommel, y las de la Commonwealth, al mando de Montgomery. Tedeschi participó en la célebre y sangrienta batalla de Tobruk, recibió una mención al mérito militar y finalmente fue apresado por los ingleses, que lo confinaron en una prisión militar junto a miles de sol-

Índice alfabético

Aalto, Alvar: 123, 126, 133
  figuras: 124
Abraham, Pol: 58
Acrópolis, Atenas: 147
  figuras: 147
acueducto romano: 143
  figuras: 142
Alberti, Leon Battista: 35, 46, 47, 108, 118
Algarotti, Francesco: 36, 37, 44, 55, 167
Altes Museum, Berlín: 57
  figuras: 88
Amiens, catedral
  figuras: 140
Ammannati, Bartolomeo: 80
Ámsterdam: 129, 133
  figuras: 128
Ámsterdam, escuela al aire libre: 129, 133
  figuras: 128-129
Antigüedad: 33, 34, 44, 46, 49
Argan, Giulio Carlo: 15, 30
Aristóteles: 34, 45
Art Nouveau: 28, 64, 107, 123
Asam, hermanos: 103
  figuras: 104
Asplund, Erik Gunnar: 24, 133
  figuras: 25, 132
Atenas: 25, 36, 54, 147
  figuras: 53, 147
Augusto, emperador: 41, 44
Averlino, Antonio. *Véase* Filarete

Balzac, Honoré de: 15
Banfi, Antonio: 61
Barcelona: 68, 86, 87, 93, 94, 95
  figuras: 88
Baroni, Costantino: 134
Barozzi, Jacopo. *Véase* Vignola; *Véase* Vignola
Barroco: 24, 72, 75, 116, 134, 150
Barry, Charles: 56
Baudelaire, Charles: 177
Bauhaus: 24, 87
Becherucci, Luisa: 78-82, 94
Behrendt, Walter Curt: 15, 29, 32, 102
Behrens, Peter: 107
Bellini, Giovanni: 177
Beltrami, Luca: 78
Berenson, Bernard: 40, 62, 63
Berlage, Hendrik Petrus: 32
Berlín: 57, 144, 155
  figuras: 88, 155
Bernini, Gian Lorenzo: 39, 55, 72, 75, 85, 143, 144, 153
  figuras: 81, 83, 85, 143
Bertini, Aldo: 134
Bettini, Sergio: 134
Bijvoet, Bernard: 133
  figuras: 133
Blondel, François: 50
Blondel, Jacques-François: 50
Bonanni, Filippo
  figuras: 74
Bonelli, Renato: 134
Boots, fábrica: 163
  figuras: 163
Borromini, Francesco: 75, 163
Bramante, Donato: 71, 72, 73, 74, 75, 78, 80, 82, 84, 93, 94, 114, 118
  figuras: 74, 75
Brandeburgo, puerta: 144
Brandi, Cesare: 134
Brunelleschi, Filippo: 34, 46, 69, 125
  figuras: 71
Buonarroti, Michelangelo: 55. *Véase también* Miguel Ángel
Burckhardt, Jacob: 8, 39, 59, 60, 61, 67, 71, 71-72, 82, 87, 94

Calandra, Enrico: 134
Campo, plaza: 146, 150
  figuras: 146
Canova, Antonio: 36, 51, 52, 54
Capitolio, Roma: 146, 150
  figuras: 146

Capitolio, Washington: 163, 164
figuras: 163
Caprarola, castillo: 49
Capra, villa: 162, 164
Caracalla, termas: 160
Caradosso: 93
Caravaggio: 14
Carli, Enzo: 134
Carracci, Annibale: 177
Carrousel, arco: 145
Carta de Atenas: 41
Casa de la Cascada: 24, 143
figuras: 23
casa usoniana: 103
figuras: 105
Castagno, Andrea del: 47
Castel Sant'Angelo, Roma: 84
Cattaneo, Pietro: 48
Cellini, Benvenuto: 47
Cennini, Cennino: 44
Centrosoyus, Moscú: 95
Cesariano, Cesare: 108, 118
Chambers, William: 56
Charleville: 48
Chartres, catedral: 121
figuras: 121
Chicago: 41
figuras: 88
Chichén Itzá, pirámides
figuras: 139
Chipiez, Charles: 40
figuras: 136
Choisy, Auguste: 21, 38, 58, 69-71, 75, 93, 128, 171
figuras: 127
CIAM: 30
Cicognara, Leopoldo: 55
Cité de Refuge, París: 95, 163
figuras: 163
Compañía de Jesús, iglesia (Cuzco)
figuras: 106
Comte, Auguste: 58
Consolata, iglesia: 163
Constantinopla: 36
figuras: 70
Contamin, Victor: 123
figuras: 124
Cook, Theodore: 108
figuras: 109
Cordemoy, Jean-Louis de: 55, 56
Cortona: 104
figuras: 106
Croce, Benedetto: 40, 41, 42, 43, 58, 61, 63, 97, 116, 117, 119, 126, 158, 159, 169, 170, 178
Cuatro Ríos, fuente: 143
figuras: 143
Cubismo: 19, 20, 32, 114, 123
Cuzco
figuras: 106
Cuzco, catedral: 140

Darmstadt: 103
figuras: 104
De Angelis d'Ossat, Guglielmo: 134
De l'Orme, Philibert: 35, 49
De Mandrot, villa: 66
De Marchi, Francesco: 48
De Sanctis, Francesco: 117
De Stijl: 87, 92
Della Porta, Giacomo
figuras: 76, 81
Delogu, Giuseppe: 134
Demontiosus, Ludovicus: 45
Deutsche Werkbund: 86
Dilthey, Wilhelm: 61
Diocleciano, termas: 111
figuras: 111
Donatello: 46
Dresde, Museo y Ópera: 57
Du Cerceau, Jacques Androuet: 35, 49
Duiker, Jan: 129, 133
figuras: 128-129, 133
Durero, Alberto: 48, 108, 118
Durm, Josef: 78
Dutert, Ferdinand
Ferdinand: 124
Dvořák, Max: 43, 60, 61, 116, 117, 119

Edad Media: 34, 56, 58, 132
Egger, Hermann: 93
Escuela de Chicago: 29, 63
Esfinge, Guiza: 142, 143
figuras: 22, 142
Estocolmo: 133
figuras: 132
Euclides: 118
Exposición de Estocolmo: 133
figuras: 132
Exposición Nacional Suiza, Zúrich
figuras: 140

Fairchild, casa: 133

Farnesina, palacete: 48
Farnesio, palacio (Piacenza): 49
Farnesio, palacio (Roma): 48
Fasola, Giusta Nicco: 40, 44, 117
Feltre
figuras: 113
Fidias: 54
Fiedler, Konrad: 40, 61-62
Filarete (Antonio Averlino): 35, 48
Flaxman, John: 54
Fletcher, Banister: 68-69, 93
Florencia: 34, 44, 46, 63, 69, 70, 71, 103, 144
figuras: 71, 104, 144
Focillon, Henry: 116
Franco, Fausto: 134
Freudenstadt: 48
Fry, Roger: 40, 62
Furtwängler, Adolf: 45

Galvano, Albino: 134
Gard, puente romano
figuras: 138
Garnier, Tony: 31
Gerrit Rietveld
figuras: 88
Geymüller, Heinrich von: 78, 93
Ghiberti, Lorenzo: 34, 45, 46, 47
Ghyka, Matila C.: 119
Giedion, Sigfried: 15, 29, 82-85, 86, 95, 101, 137
Ginebra: 66
Giorgio, Francesco di: 35, 48, 104
figuras: 106
Giotto: 39, 47, 144, 177
figuras: 144
Giotto, campanario: 144
figuras: 144
Giovannoni, Gustavo: 78, 94, 134
Gnudi, Cesare: 134
Goethe: 175
Gotemburgo: 133
Gotemburgo, Juzgados: 24, 133
figuras: 25
Gótico: 13, 71
Grammichele: 48
Grassi, Luigi: 134
Gromort, Georges: 74, 94
Gropius, Walter: 125
Guiza: 22, 142

Haefeli, Moser & Steger: 133
figuras: 133
Hamby, William: 133
Haussmann, barón: 147
Haydon, Benjamin H.: 52, 54
Helsingborg: 140
figuras: 141
Helsingborg, Sala de Conciertos: 140
figuras: 141
Herbart, Johann Friedrich: 40
Hildebrandt, Adolf von: 61
Hilversum
figuras: 133
Horta, Victor: 107
Hudnut, Joseph: 19, 32
Hugo, Victor: 58
Huizinga, Johan: 59
Hülsen, Christian: 93

Impresionismo: 31, 107
Inwood, Henry William: 36
Iofán, Borís: 66
Isidoro de Sevilla: 34

Jackson, Thomas Graham: 73-74, 94
Jeanneret, Pierre: 167
figuras: 22, 163
Jesús, iglesia: 49
Johnson & Johnson, oficinas: 121
figuras: 121
Johnson, Philip: 95
Julio II, papa: 112

Kant, Immanuel: 40, 61, 175
Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, monumento: 155
figuras: 155
Karnak, templo: 111, 112
figuras: 111
Knight, Richard Payne: 52, 54
Kolbe, Georg: 88
Kwarnholmen, silos: 140
figuras: 141

Landino, Cristoforo: 45
Lange, Julius: 38
Langley, Batty: 56
Laugier, Marc-Antoine: 56
Le Brun, Charles: 177
Le Corbusier: 19, 30, 31, 42, 65-66, 78, 90, 92, 103, 118, 123, 133, 134, 167, 168
figuras: 22, 105, 163

Le Sueur, Eustache: 177
Leonardo da Vinci: 48, 80, 108, 118, 177
figuras: 109
León X, papa: 73, 112
Letarouilly, Paul: 78
Lipps, Theodor: 178
Lodoli, Carlo: 36, 37, 44, 55, 56, 97
Londres: 36, 51, 54, 56, 57, 69, 75, 77
figuras: 163
Longhi, Roberto: 40, 62
Loos, Adolf: 14, 41, 64, 154
Lord Byron: 54
Lord Chesterfield: 164
Lord Elgin: 36, 51, 52, 54, 55
Lorini, Bonaiuto: 48
Louvre, columnata: 50
Lutero: 73

Machu-Picchu: 147, 156
figuras: 147
Madame de Sevigné: 158
Maderno, Carlo: 71, 72, 75, 78, 82, 84, 85
figuras: 79, 83
Maggi, Girolamo: 48
Maillart, Robert: 116, 143, 154
figuras: 142
Majencio, basílica: 24, 111
figuras: 22
Manetti, Antonio: 34, 46
Manierismo: 48
Mannheim: 48
Marangoni, Matteo: 40, 62, 117
Marées, Hans von: 61
Markelius, Sven
figuras: 141
Massimo alle Colonne, palacio: 48
Memmo, Andrea: 37, 55
Mendelsohn, Erich: 107, 133
Mengs, Anton Raphael: 35, 55
Michaelis, Adolf: 50, 51, 52, 55
Mies van der Rohe, Ludwig: 68, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 95, 123, 132, 133, 155
figuras: 88, 155
Miguel Ángel: 39, 55, 69, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 80, 82, 84
figuras: 76, 79, 81
Milán: 48
Milán, Hospital Mayor: 48
Milizia, Francesco: 36, 37, 44, 55, 108, 118, 167
Mitla, templo: 139
Mondrian, Piet: 32
figuras: 88
Montesquieu: 55
Morris, William: 28, 41, 63, 64
Moscú: 66
Movimiento Moderno: 14, 15, 16, 18, 28, 29, 30, 33, 42, 87, 92, 122, 123, 125, 173
Müller, Charles: 68
Mumford, Lewis: 39
Múnich: 103
figuras: 104
Museo Guggenheim, Nueva York
figuras: 125

Napoleón: 54
Nápoles: 134
Navona, plaza: 146
figuras: 143, 146
Nelson, George: 133
Neoclasicismo: 35, 51
Nervi, Pier Luigi: 97, 116
Neutra, Richard: 133
Nottingham: 163
figuras: 163
Nueva York: 112, 133
figuras: 113, 125

Olbrich, casa: 103
figuras: 104
Olbrich, Joseph: 103
figuras: 104
Ollantaytambo: 156
ONU, edificio
figuras: 113
Ortolani, Sergio: 134
Oud, J.J.P.: 20, 32

Pabellón de Barcelona: 68, 85-92, 95
figuras: 88-90
Pacioli, Luca: 108, 118
Paestum: 36
figuras: 26
Paganini, Niccolò: 108
Palissy, Bernard: 48
Palladio, Andrea: 19, 35, 49, 108, 118, 134
Pallucchini, Rodolfo: 134
Palmanova: 48
Pane, Roberto: 134
Pannini, Giovanni
figuras: 70, 79

Panteón, Roma: 70, 77, 80, 111, 112, 140, 142, 162
figuras: 70
París: 44, 45, 54, 66, 103, 145, 147, 163
figuras: 105, 124, 163
París, Galería de las Máquinas: 123
figuras: 124
París, Pabellón Suizo: 103
figuras: 105
Partenón, Atenas: 16, 36, 51, 52, 54, 77, 111, 140
figuras: 53, 111
Patte, Pierre: 55
Pauson, casa: 155
figuras: 155
Pennsylvania Station, Nueva York: 112
Perrault, Claude: 50
Perret, Auguste: 31, 123
Perret, Jacques: 48, 50
Perrot, Georges: 39
figuras: 136
Persico, Edoardo: 15, 30-31, 64, 65, 66, 95
Peruzzi, Baldassarre: 48, 93, 136
figuras: 75
Pevsner, Nikolaus: 15, 28, 29, 31, 101, 137, 138, 139
Piacenza: 49
Picasso, Pablo: 13
Piero della Francesca: 14, 118
Piles, Roger de: 177
Pirámides, Guiza: 21, 74, 143
figuras: 22
Pisa: 85, 147
figuras: 148-149
Pisa, conjunto de la catedral: 85, 147, 147-148
figuras: 148-149
Pittaluga, Mary: 134
Platón: 34, 45, 108
Plinio el Viejo: 34, 45, 46
Poe, Edgar Allan: 177
Poleni, Giovanni: 78
Pomata
figuras: 151
Ponza, isla
figuras: 160
Poussin, Nicolas: 177
Procuratie Nuove, Venecia: 49
Proust, Marcel: 57
Pugin, Augustus: 56
Pugin, Augustus Welby Northmore: 56

Radiconcini, Silvio: 32
Rafael (Raffaello Sanzio): 39
Ragghianti, Carlo Ludovico: 104, 117
Reboux, Paul: 68
Renacimiento: 13, 34, 35, 36, 40, 46, 47, 48, 68, 69, 71, 72, 75, 77, 80, 82, 94, 116, 118, 132, 134, 136
Riegl, Alois: 60
Robie, casa
figuras: 88
Rockefeller Center, Nueva York: 112
Roma: 35, 44, 46, 49, 50, 51, 75, 135, 145, 146, 150
figuras: 22, 24, 70, 72, 111, 137, 143, 145, 146
Romano, Giulio: 177
Romanticismo: 37
Roth, Alfred: 19
Ruskin, John: 38, 56, 76, 77, 94, 168

Saboya, villa: 24, 66, 133
figuras: 22
Sacsayhuamán: 156
Salginatobel, puente: 143, 154
figuras: 142
Salvi, Nicola: 143
figuras: 143
Samonà, Giuseppe: 135
San Agustín: 34
San Carlino, iglesia: 163
San Gimignano: 145
figuras: 145
San Juan Nepomuceno, iglesia: 103
figuras: 104
San Lorenzo, Florencia: 82
San Marcos de Venecia, iglesia: 24, 103
figuras: 104
San Marcos de Venecia, plaza: 49, 85, 146
figuras: 146
San Miniato, iglesia: 103
figuras: 104
San Pablo, Londres: 69, 162
figuras: 163
San Pedro de Roma, baldaquino: 144
San Pedro de Roma, plaza: 85
figuras: 72-73, 83-85

San Pedro de Roma, basílica: 68-85, 89, 93, 94, 111, 136
figuras: 72-83, 135
Sangallo el Joven, Antonio da: 48, 80, 93, 94
figuras: 74
Sant'Andrea, iglesia: 47
Sant'Elia, Antonio: 14, 28, 41
Santa Maria al Calcinaio, iglesia: 104
figuras: 106
Santa Maria del Fiore, Florencia: 34, 69, 70, 82
figuras: 71
Santa Sofía, Constantinopla: 70, 131, 136
figuras: 70
Santiago Apóstol, iglesia: 151
Sanzio, Raffaello. *Véase* Rafael
Scamozzi, Vincenzo: 35, 48, 49
Schinkel, Karl Friedrich: 57, 87
figuras: 88
Schlosser, Julius: 34, 43, 44, 45, 47, 50, 56, 117, 119, 177, 178
Schroeder, casa
figuras: 88
Scott, Geoffrey: 40, 62, 101, 102, 121, 144
Secession: 64
Segesta, templo: 145, 147
figuras: 147
Semper, Gottfried: 38, 57, 60, 64
Sens
figuras: 113
Serlio, Sebastiano: 35, 48, 93
Sforza, familia: 48
Sforzinda: 48
Siena: 46, 146, 150
figuras: 146
Simpson, Frederick Moore: 75-76, 94
Sócrates: 55
Specklin, Daniel: 48
Spengler, Oswald: 114
Stuart y Revett: 36
Sullivan, Louis: 41, 63, 123, 133, 168

Taine, Hippolyte: 38, 58, 60, 61
Tell-el-Amarna, casa: 136
figuras: 136
Tenayuca, pirámide
figuras: 137
Tiahuanaco: 156
Tintoretto: 177
Tito, arco: 153
figuras: 137
Tiziano: 13, 177
Toesca, Pietro: 134
Trajano, columna: 145, 153
figuras: 145
Trevi, fuente: 143
figuras: 143
Trinità dei Monti, escalinata
figuras: 24
Tugendhat, casa: 24, 92
Turín: 163

Uffizi, Florencia: 47
Utrecht
figuras: 88

Valéry, Paul: 108, 119
Van de Velde, Henry: 31, 41, 64
Van Doesburg, Theo: 32
Van Heemskerck, Maarten: 93
Vasari el Joven, Giorgio: 48
Vasari, Giorgio: 35, 39, 45, 46, 47, 55, 73
Vauban, Sébastien de: 48, 50
Venecia: 49, 55, 56, 85, 103, 118, 135, 146
figuras: 104, 106, 146
Venecia, Palacio Ducal: 103
figuras: 106
Veneziano, Domenico: 47
Venturi, Lionello: 33, 43, 44, 47, 51, 56, 59, 61, 119, 169
Versalles, jardines: 150
figuras: 151
Vicenza: 49
Vico, Giambattista: 55
Vignola (Jacopo Barozzi): 19, 35, 42, 49
Viipuri, biblioteca: 123, 133
figuras: 124
Villani, Filippo: 34, 46
Villard de Honnecourt: 34, 45
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: 38, 39, 57, 59, 64, 69, 71, 108, 109, 119
Visconti, Louis: 54
Vita-Finzi, Paolo: 68, 93
Vitale, Salvatore: 134
Vitruvio: 33, 34, 35, 41, 44, 48, 50, 107, 108, 118
figuras: 109

Vossler, Karl: 117

Wagner, Otto: 41, 64
Washington: 163
figuras: 163
Westminster, abadía: 112
Westminster, palacio: 56, 112
Whitman, Walt: 64, 168
Williams, Owen
figuras: 163
Winckelmann, Johann Joachim: 35, 36, 41, 50, 51, 55, 100
Wölfflin, Heinrich: 30, 40, 62, 103, 116
Worringer, Wilhelm: 171
Wright, Frank Lloyd: 19, 30, 31, 41, 63, 64, 65, 77-78, 87, 90, 92, 94, 103, 107, 121, 123, 125, 132, 155
figuras: 23, 88, 105, 121, 125, 155

Zevi, Bruno: 15, 32, 95, 102, 126, 135, 136, 137, 139, 153
figuras: 135
Zola, Émile: 58
Zonnestraal, sanatorio: 133
figuras: 133
Zúrich: 133, 140
figuras: 133
Zúrich, Palacio de Congresos: 133
figuras: 133

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

Director

Jorge Sainz
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

Asesores

Miguel Ángel Aníbarro
Profesor Titular
'Paisaje y Jardín'

Manuel Blanco Lage
Catedrático
'Análisis de la Arquitectura'

Ana Esteban Maluenda
Profesora Titular
'Análisis de la Arquitectura'

Rafael García García
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

José Luis García Grinda
Catedrático
'Análisis de la Arquitectura'

Francisco de Gracia
Profesor Titular
'Composición Arquitectónica'

Emilia Hernández Pezzi
Profesora Titular
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

David Rivera Gámez
Profesor Contratado Doctor Interino
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Carmen Román
Profesora Titular
'Historia del Arte y la Arquitectura'

Fernando Vela Cossío
Profesor Titular
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Colección **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica

1

Bernard Bevan
Historia de la arquitectura española
Del Imperio Romano a la Ilustración

Edición refundida
ISBN 978-84-291-2301-2
376 páginas · 261 ilustraciones

Reimpresión 2017

2

Leon Krier
La arquitectura de la comunidad
La modernidad tradicional
y la ecología del urbanismo

ISBN 978-84-291-2302-9
488 páginas · 661 ilustraciones

3

Steen Eiler Rasmussen
Ciudades y edificios
Descritos con dibujos y palabras

ISBN 978-84-291-2303-6
271 páginas · 278 ilustraciones

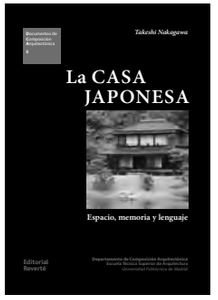
4

Henry-Russell Hitchcock
La arquitectura moderna
Romanticismo e integración

ISBN 978-84-291-2304-3
316 páginas · 58 ilustraciones

Colección **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica

5



Takeshi Nakagawa
La casa japonesa
Espacio, memoria y lenguaje

ISBN 978-84-291-2305-0
311 páginas · 270 ilustraciones, 200 de ellas en color

6

Enrico Tedeschi
Una introducción a la historia de la arquitectura
Notas para una cultura arquitectónica

ISBN 978-84-291-2306-7
216 páginas · 163 ilustraciones

Este libro, compuesto con tipos digitales
Minion (de Robert Slimbach, 1989) y
Myriad (de Robert Slimbach
y Carol Twombly, 1991),
se imprimió en Madrid,
en el mes de diciembre del año 2017,
en los talleres de Artes Gráficas Palermo.

Una introducción a la historia de la arquitectura

Este libro se publicó originalmente en 1951 y durante muchos años ha sido una obra difícil de consultar porque no se podía encontrar más que en algunas bibliotecas latinoamericanas. Descatalogado durante muchos años, esta reedición pretende volver a poner en circulación en todo el ámbito cultural de habla hispana las ideas de Enrico Tedeschi acerca de la historia y la crítica de la arquitectura.

La publicación de este libro tenía como objetivo contribuir a la actualización de la metodología de los estudios históricos de la arquitectura y, al mismo tiempo, llamar la atención de los arquitectos acerca del valor fundamental de esta disciplina como conocimiento crítico de los grandes problemas que la arquitectura plantea al espíritu creador en todos los tiempos.

Ésta parece ser la condición necesaria para restablecer una vinculación entre la historia y la actividad arquitectónica que en algunos momentos se ha perdido y que se ha de apoyar siempre sobre bases distintas de las de la imitación académica y el eclecticismo artístico.

Buena parte del contenido del libro se basa en las clases impartidas por el autor en los años 1950 como profesor de historia y teoría en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán.

Esta nueva edición incluye un prólogo del profesor Francisco de Gracia acerca de la vocación *espacialista* de Tedeschi, y un epílogo del profesor Eduardo Prieto que recorre toda la trayectoria vital, académica y profesional del autor, con un énfasis especial en su faceta de historiador y crítico. Ambas aportaciones son parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, que ha colaborado en la edición y publicación de este libro.

Enrico Tedeschi *(Roma, 1910 · Buenos Aires, 1978) estudió arquitectura en la universidad romana de La Sapienza; tras la II Guerra Mundial, participó en la fundación de la revista* Metron *y en la Asociación italiana para la arquitectura orgánica, en estrecha colaboración con Bruno Zevi; en 1948 se trasladó a Argentina, invitado por la Universidad Nacional de Tucumán; allí desarrolló su carrera como profesor de Historia y Teoría en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo; entre sus libros destaca* Teoría de la arquitectura *(1962); y entre sus obras, la Facultad de Arquitectura de Mendoza.*

Ilustración de cubierta: Auguste Choisy, dibujo analítico de Santa Sofía de Constantinopla, de su *Histoire de l'architecture* (1899).

www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2306-7