

“Buenos y malos chicos”: la traición de los “pioneros”

Manuel de Prada

“En Arquitectura, Palladio es el juego. Es algo grande. Pocos lo aprecian hoy porque valorar y manejar este juego requiere un considerable entrenamiento... Es un juego que nunca decepciona. Los trucos no se disfrazan. Esto implica un constante esfuerzo intelectual. Si este esfuerzo es muy laborioso, el juego falla. No se puede confiar en la suerte como ayuda y su complicada maquinaria hace que parezca imposible si no es en las manos de Jones o Wren. Así que es un gran juego, un elevado juego”.

EDWIN LUTYENS: carta dirigida a Herbert Baker en 1903.

“Pronto se comprendió que el Gótico ... era un sistema de diseño que iba desde el interior hacia el exterior, en contraste con el clásico que lo hacía desde el exterior hacia el interior. En otras palabras, el arquitecto gótico tenía en cuenta las necesidades de espacio, el programa de necesidades, el aspecto exterior y las vistas hacia el paisaje (“aspect and prospect”) para definir los alzados, mientras el clásico pensaba primero en la fachada. La simetría y el equilibrio eran leyes tiránicas para él... El período que se corresponde con el mejor momento de la carrera profesional de Norman Shaw fue, en general, más gótico que clásico... pero poco después, el clasicismo georgiano se puso de moda, llegando incluso a corromper al gran Lutyens”.

CHARLES ANNESLEY VOYSEY en “Architectural Review”. 1930.

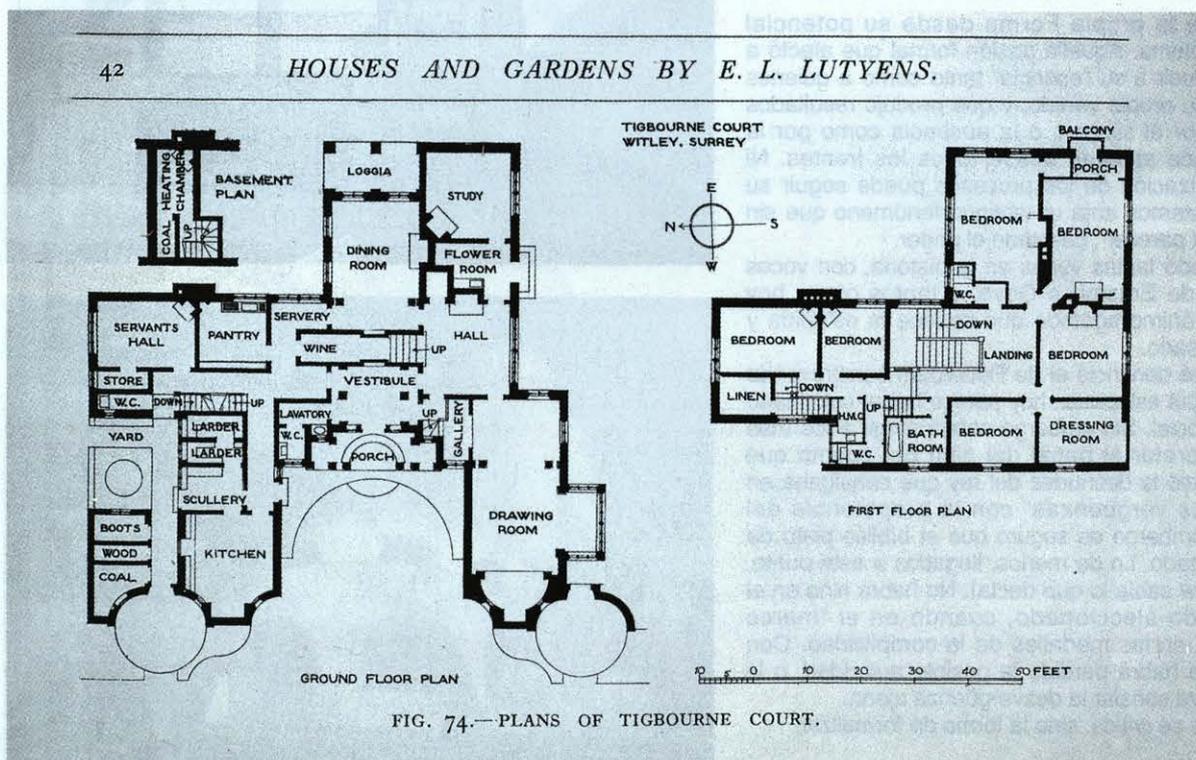
¿Cómo es posible que dos de los arquitectos reconocidos como “pioneros” expresaran opiniones tan diferentes? La respuesta, si se considera desde el plano de la crítica y la historiografía, es mucho más compleja que si se considera desde la propia disciplina arquitectónica. Lutyens y Voysey no hicieron arquitecturas muy diferentes; pero, mientras los argumentos de Voysey se correspondían exactamente con la “versión oficial”, por lo que siguen siendo hoy ampliamente aceptados, los de Lutyens chocaron frontalmente con ella y no han podido ser correctamente interpretados.

Profundizar en este problema requiere considerar sus dos aspectos: el teórico, en ocasiones afectado por un componente moral e ideológico, y el disciplinar. Abordar el primero implicará sumergirse momentáneamente en el pantanoso terreno de la crítica arquitectónica.

La polémica en torno a Lutyens

Las manifestaciones de Lutyens, realizadas cuando tenía 34 años, mostraban un solo aspecto de su arquitectura; y ese aspecto, además, podía ser fácilmente presentado fuera de contexto, como hizo Butler para justificar Heathcote.

Si se aceptan al pie de la letra las afirmaciones de Lutyens respecto al “elevado juego de Palladio”, la conclusión parece inmediata: Lutyens fue uno de los arquitectos clasicistas que



pretendieron continuar hasta el siglo XX la especie de barroco inglés que algunos denominaron "Wrenaissance" y otros "Barroco Eduardiano" o "Grand Manner". En tal caso, la arquitectura de Lutyens nunca se podría conectar con la línea evolutiva trazada por Pevsner (y Giedeon), que iba desde Voysey o Mackintosh hasta Gropius y Le Corbusier. Esta interpretación ha logrado mantenerse durante décadas y puede resumirse en la frase de Alison y Peter Smithson: "Lutyens tomó el camino equivocado". ("RIBA Journal" Abril 1969. "The responsibility of Lutyens").

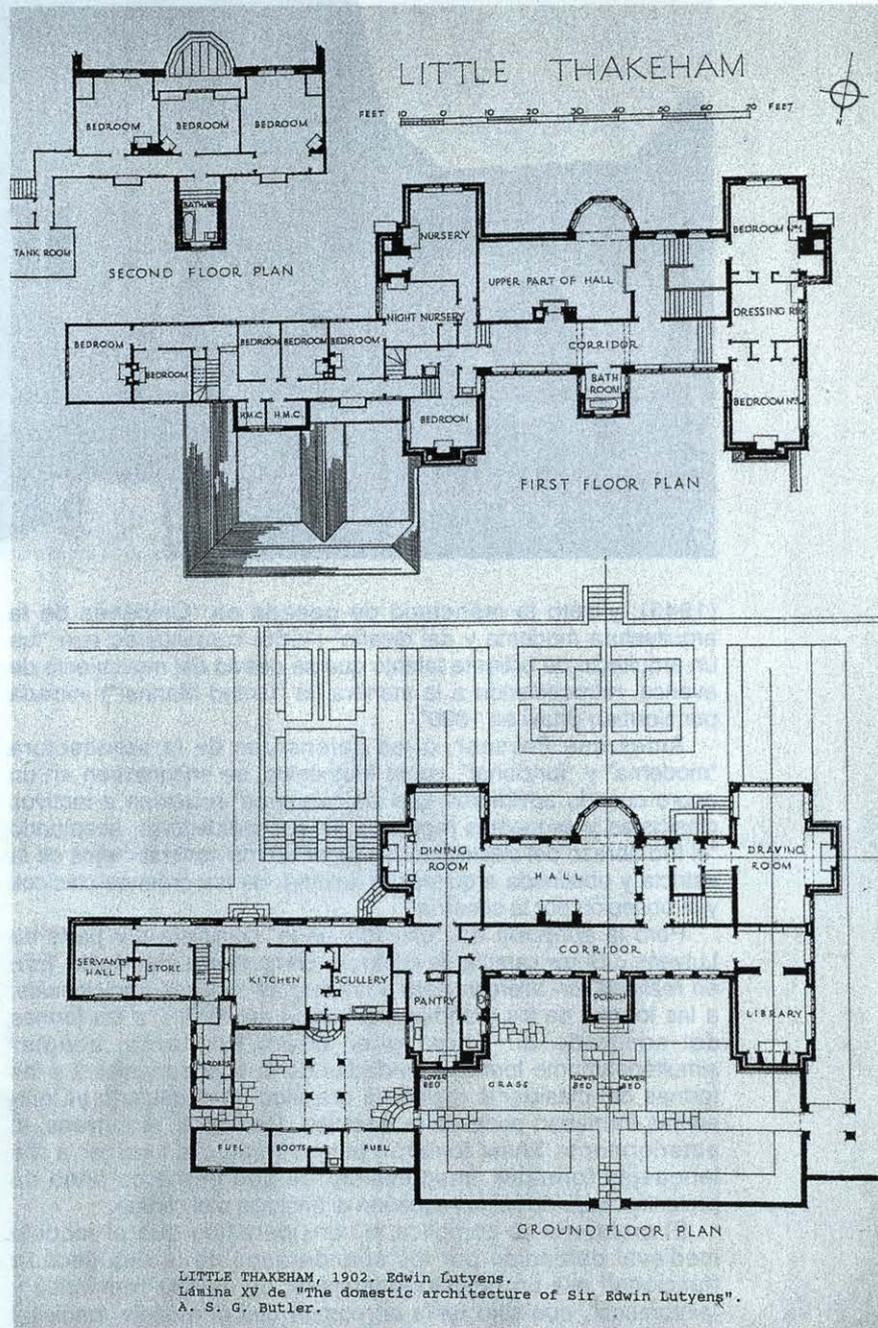
No obstante, en los primeros años de la década de los 60 surgieron algunas voces que cuestionaban esta interpretación. Robert Venturi, por ejemplo, incluyó cinco obras de Lutyens en su trabajo "Complejidad y Contradicción en Arquitectura", proponiéndolas como ejemplo de una arquitectura compleja, rica en significados y sugerencias.

Unos años después, con ocasión del centenario del nacimiento de Lutyens, Venturi y Denise Scott Brown contestaron el artículo citado de los Smithson con otro, titulado "Aprendiendo de Lutyens" ("RIBA Journal". Verano de 1969), donde se pretendía "celebrar el talento de Lutyens y la singular importancia de su obra hoy día".

La defensa que hicieron del arquitecto fue tan apasionada que, para neutralizarla, la edición española (Tusquets) incorporó una introducción del arquitecto David Mackay advirtiendo que la educación de Lutyens fue la de "un niño mimado", que esta educación "hizo de él un hombre inmaduro, independiente y dogmático, lo que limitó su creatividad, reduciéndola al uso de un lenguaje poético simple, formalista y conocido... No cabe duda, remataba Mackay, que tuvo la suficiente destreza y habilidad personal para dominar este lenguaje artificial, pero uno no puede más que inclinarse tristemente a compartir la opinión del matrimonio Smithson de que el suyo fue un talento desperdiciado". Paradójicamente, Venturi y Scott sostenían a continuación que las opiniones de los Smithson (y por extensión de Mackay) eran el producto de "una visión de la historia reciente de buenos chicos contra malos chicos". Según ellos, una oposición efectiva en el período heroico de la arquitectura moderna, "desdeñoso de la confusión y seguro de las respuestas", pero no hoy.

Las diferencias sustanciales entre las opiniones de los Smithson y Mackay, por un lado, y las de Venturi y Scott, por otro, representaban la falta de encuentro que se había producido entre los ideólogos de la arquitectura "moderna" y "funcional", como Muthesius y Pevsner, y algunos arquitectos que, quizás por no ser "hombres de libros", teorizaron poco y construyeron mucho.

Es significativo que, cuando Nikolaus Pevsner llegó a Inglaterra en el año 1930, fue inmediatamente conminado a dar su opinión sobre la arquitectura del "Gran Lutyens". Su opinión no podía ser otra: Lutyens era un arquitecto que empleaba pilastras, columnas y basamentos... unos elementos "que a mí particularmente, tanto me irritaban" y que "me produjeron una primera impresión de la obra de Lutyens tan desagradable". De hecho, Pevsner no citó a Lutyens ni en "Pioneros del diseño moderno" (1936) ni en "Esquema de la arquitectura europea"





(1943); y sólo lo mencionó de pasada en "Orígenes de la arquitectura moderna y del diseño" (1968) comentando que "fue un arquitecto de brillante talento que se desvió del movimiento de avance, retrocediendo a la manera (la "Grand Manner") iniciada por Norman Shaw en 1890".

Antes que Pevsner, otros defensores de la arquitectura "moderna" y "funcional", como Muthesius, se encontraron en un apuro cuando advirtieron que los "pioneros" recurrían a motivos clasicistas y esquemas regulares en sus residencias, aceptando "el frío abrazo del clasicismo" en lugar de mantenerse "lejos de la estricta y obstinada arquitectura italiana, de los órdenes clásicos y la obsesión por la simetría".

Pero la adopción del "elevado juego" clasicista por parte de Lutyens o Shaw carecía de cualquier componente ideológica. Era, en realidad, un acercamiento a las formas inglesas tradicionales; a las formas de los grandes arquitectos del XVIII y a las formas del admirado Sir Christopher Wren. Por tanto, aceptar simultáneamente formas heredadas de la época medieval y las formas del clasicismo inglés no era algo contradictorio ya que ambas formaban parte de la tradición. De hecho, ni Lutyens, ni anteriormente Shaw tuvieron inconveniente en volver a los lenguajes formales "medievales" de sus primeros años de profesión, cuando así lo requerían el encargo o el cliente.

El problema se complica si consideramos que el modelo medieval defendido por los abanderados de la arquitectura "funcional" era un modelo idealizado, de estirpe romántica y "pintoresca", que sólo tenía en común con el modelo medieval real, representado por Haddon Hall o Penshurst Place, la irregularidad y la estructuración aditiva de las piezas. En lo demás era completamente diferente ya que, mientras el modelo real debía estructurarse necesariamente en torno al "hall", en forma de "H" asimétrica y según dos ejes ortogonales, el modelo "ideal"

podía crecer indefinidamente en forma de "planta trepadora". La diferencia entre ambos modelos medievales era tan notable que cuando los defensores del modelo ideal observaron que algún arquitecto usaba el modelo real, no tuvieron inconveniente en descalificarlo. Fue el caso de Muthesius cuando acusó a Shaw de "amateurismo arqueológico" por emplear el "hall" medieval y desperdiciar así gran cantidad de espacio.

El modelo medieval real era prácticamente desconocido por los "ideólogos", pero no por los arquitectos más vinculados con la arquitectura de su país. (Norman Shaw había visitado Penshurst al principio de su carrera profesional). En consecuencia, mientras los arquitectos menos condicionados por actitudes morales e ideológicas podían disponer de tres modelos diferentes, dos medievales y uno clasicista, los seguidores de la "arquitectura libre inglesa" tuvieron que limitarse al modelo medieval idealizado, que representaba los valores atribuidos al "caballero inglés" ("discreto", "honesto", "privado", "razonable" y "práctico") y podía enfrentarse fácilmente al "antieconómico", "público", "ostentoso" y "poco confortable" modelo clasicista.

Pero si este modelo idealizado no se consideraba excluyente, cabían dos opciones: o bien se utilizaban los modelos disponibles en función de los requerimientos del encargo o el cliente, o bien se intentaban integrar en una sola composición para obtener residencias más completas y representativas. En este último caso resultaba inevitable el encuentro y colisión de distintas formas significativas; era algo que, según Venturi, evitaron los "buenos chicos", para los que "todas las cosas tenían que hacer juego". Para Venturi, los "buenos chicos" probablemente no provocaron la alteración del lenguaje en la arquitectura. "¿Debe uno todavía excusarse por emplear elementos según asociaciones pensadas para enriquecer el significado de la arquitectura?", se preguntaba.

E.LUTYENS
Little Thakeham-1902



Fue curiosamente Nikolaus Pevsner el que, en un artículo dedicado a Lutyens publicado en 1951 por "Architectural Review", apuntó una clave del problema. El título "Construyendo con ingenio" ("Building with wit") parecía un juego de palabras, pero no lo era ya que un doble sentido, casi peyorativo, daba a entender que Lutyens construía "sólo con ingenio".

El fondo del artículo, como cabía esperar, era que la arquitectura de Lutyens, "petrificada por la fría y constante presión (o gripe, "grip") del Palladianismo", debía valorarse como una manifestación del ingenio inglés.

Para justificar el éxito de Lutyens, Pevsner le presentó como un "eterno enfant terrible" del que "era imposible conocer la parte espontánea y la parte premeditada"; un hombre al que sus amigos adjudicaron calificativos como "genial, caprichoso, desconcertante, irreverente y ocurrente" o "agradable, irresponsable y bromista genial". Sus chistes, decía Pevsner, eran continuos y pasaban de los juegos de palabras más chocantes a los más brillantes momentos de genialidad. También señaló que, en Inglaterra, la excentricidad era algo tan deseable en sociedad como la fuerza, la calma o la eficacia; la excentricidad, además, podía aplicarse a un campo "tan profesional" como la arquitectura. Concluía: "Sir Edwin Lutyens fue, sin duda alguna, el más grande constructor de follies que ha existido en Inglaterra".

Pevsner, quizás sin proponérselo, daba en el clavo: la causa de que los clientes de Lutyens aceptasen sus excéntricos detalles era profunda y estaba relacionada con el gusto de los ingleses por las "follies".

En Inglaterra, el gusto por las formas ingeniosas parecía resurgir cuando las clases altas necesitaban adaptarse a una nueva situación; con los juegos formales ingeniosos, "devices" y "follies" sólo accesibles para iniciados, las clases altas mostraban

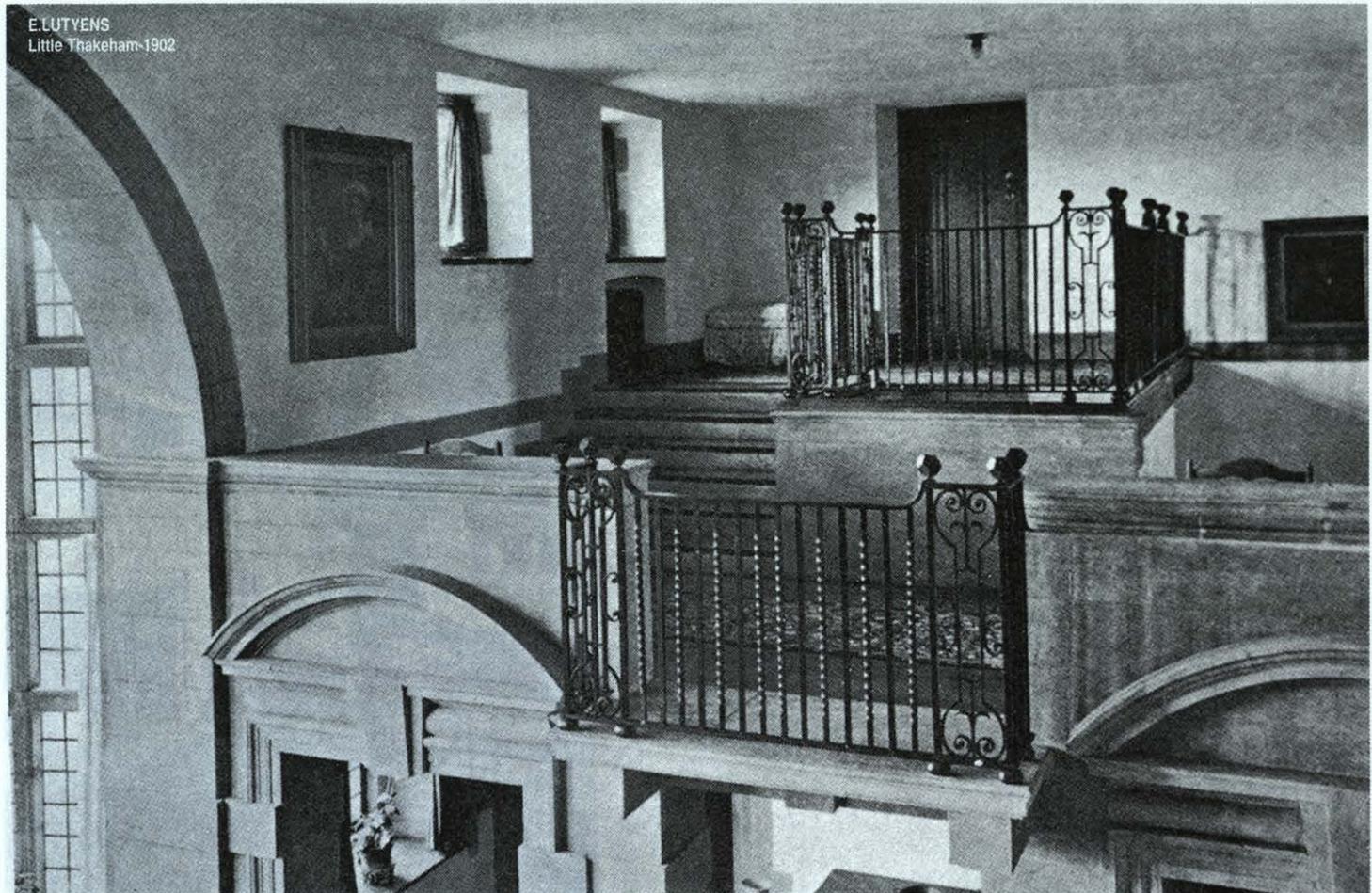
su ingenio, su capacidad para resolver problemas complejos y, en definitiva, su derecho a gobernar el país.

Las frases ingeniosas y los lemas, los contrastes entre formas o entre formas y contenidos, a la vez que integraban elementos aparentemente contradictorios, forzaban y transgredían los significados asociados a las formas. Sólo las clases altas, adecuadamente educadas, eran capaces de comprender y valorar estas transgresiones.

Lutyens participaba de esta situación planteándose continuamente nuevos retos en su arquitectura y lo hacía con la misma naturalidad con la que construía frases ingeniosas. Como se ha comentado, el más importante de estos retos fue, quizás, integrar en un mismo edificio los distintos órdenes formales tradicionalmente relacionados con la construcción doméstica: los dos medievales y el clasicista. De hecho, la mayor parte de las residencias de Lutyens se pueden entender como el resultado de obligar a coexistir, a veces violentamente, los distintos órdenes consolidados por la tradición.

En Tigbourne Court, por ejemplo, Lutyens opuso una fachada monumental, concebida como un frente escenográfico, a una parte posterior irregular y aditiva. La transición entre órdenes tan diferentes pudo realizarse gracias a la inclusión de una escalera transversal que, interrumpiendo el acceso directo a la pieza principal de la residencia, forzaba un complejo recorrido ritual hacia el salón mediante un esquema en "Z". Habría sido mucho más sencillo conectar directamente el vestíbulo con el salón; pero Lutyens, aunque jugase a ser como Palladio, no podía ignorar el importante papel que tenía el eje interior transversal en las residencias medievales.

Por tanto, Tigbourne Court no era sólo "una pared-pantalla que da a la calle", como suponía Alison Smithson, ni sólo "un juego intrigante y divertido de dos ejes perpendiculares entre sí",



como afirmaba Venturi. Tigbourne era un juego; un juego complejo y riguroso que tenía la finalidad de integrar en una sola residencia las formas y significados que seguían dando sentido a la vida en el campo.

Técnicas de "collage"

"... la técnica del collage, al acomodar varios "ejes del mundo"... podría permitirnos disfrutar de las poéticas utópicas sin obligarnos a sufrir los inconvenientes de las políticas utópicas. Es decir que, como el collage es un método de diseño que tiene su virtud en la ironía, como el collage parece una técnica para usar cosas sin creer mucho en ellas, puede ser también una estrategia que permita tratar la utopía como imagen; tratarla en fragmentos sin que tengamos que aceptarla en su totalidad, lo que equivale a sugerir que el collage puede ser, incluso, una estrategia que, a la vez de mantener la ilusión utópica de la invariabilidad y la finalidad, propusiese una realidad de cambio, movimiento, acción e historia".

COLIN ROWE en "Collage City". 1978.

La mayor parte de las residencias de Lutyens, como muchas de Norman Shaw, pueden ser interpretadas como mezcla de modelos. Sin embargo, algunas de ellas plantean contrastes y oposiciones a un nivel diferente. Es el caso de Little Thakeham, proyectada por Lutyens en el año 1902, o de Papillon Hall, realizada algunos meses después.

Por un lado, Little Thakeham y Papillon Hall integraban de forma similar a como antes hizo Shaw en Greenham Lodge (1878) y en Chesters (1890), los tres modelos mencionados: las envolventes regulares en forma de "H" o "X" procedían del

modelo clasicista, la distribución interior del modelo medieval real y, por último, la zona de servicio añadida a un lateral, procedía del modelo idealizado.

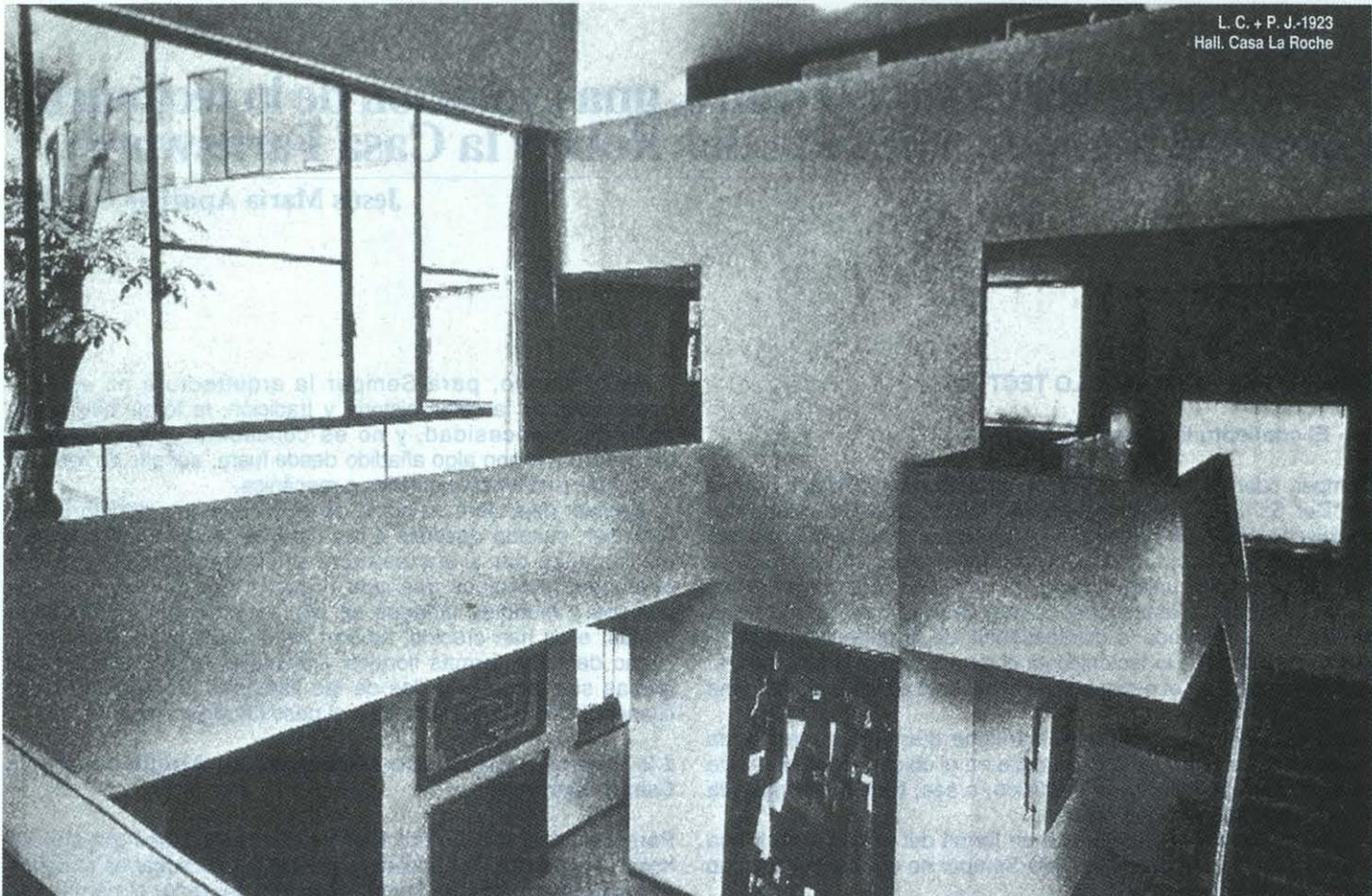
Pero ambas, además, presentan contrastes mucho más evidentes que los anteriores, ya que mientras sus aspectos exteriores son netamente medievales, sus interiores están resueltos con motivos clasicistas.

En el caso particular de Little Thakeham, los motivos clasicistas del "hall" no se encuentran al servicio de una articulación mural completa, sino que se utilizan para componer unidades autónomas que no tienen continuidad. La falta de continuidad decorativa se compensa con la continuidad de los espacios interiores: la escalera interior se abre al "hall" de manera que el espacio resultante unifica tres espacios que, de otra manera, serían independientes.

El "hall" de Little Thakeham es un espacio con características muy singulares. Por un lado, si se prescinde de la decoración y se considera la cualidad de los espacios interiores y la "promenade" hacia la planta superior, este espacio podría compararse con el "hall" de la casa La Roche, proyectado veinte años después por Le Corbusier. Por otro lado, es un espacio ambiguo, definido por unos muros interiores tratados como si fueran exteriores.

Little Thakeham parece una caja de sorpresas: los balcones interiores de reja metálica con aire español, la extraña situación de la chimenea bajo el vacío del balcón interior y la decoración "manierista" de los huecos interiores también colaboran a hacer de este espacio un lugar contradictorio e inquietante.

Por tanto, es posible suponer que, aunque "Palladio era el juego", Palladio no era el único juego. La arquitectura de Lutyens aparece entonces como un juego mucho más amplio que, por encima de estilos, valores morales y dogmas ideológicos, hizo de



los edificios objetos vivos capaces de soportar una gran tensión. La tensión que, en definitiva, permitió caracterizar el objeto arquitectónico como "lugar" significativo o "isla de sentido" al margen de las convenciones y formas al uso.

Comparar la obra de Lutyens con la de Le Corbusier quizás sea arriesgado; sin embargo, esta comparación ya ha sido planteada por Allan Greenberg en 1969 e incluso sugerida por el mismo Le Corbusier cuando se refirió al talento de Lutyens, "contra los críticos que ponen el grito en el cielo" por su proyecto para Nueva Delhi.

Es evidente que Lutyens y Le Corbusier enfrentaron esquemas "libres" con otros simétricos y monumentales. Pero, además, sus arquitecturas pueden ser interpretadas en términos de "juego" y "collage", para incluirlas definitivamente en una concepción "racionalista" de la arquitectura y alejarlas de aquella otra "funcionalista" que, según Adolf Behne, tendía a considerar el objeto arquitectónico como una "herramienta".

En cualquier caso, la arquitectura de ambos se resolvía como un problema de orden; de un orden complejo, en el que lo contingente y lo necesario estaban forzados a coexistir. En ocasiones, el resultado era comparable a un gran "collage" donde, al decir de Colin Rowe, "los objetos y episodios son importaciones entrometidas y, aunque conservan las matizaciones de su fuente y origen, consiguen también un impacto nuevo a partir de su contexto cambiado".

Aceptado este punto de vista, el "hall" de Little Thakehan podría relacionarse con otros espacios ambiguos propuestos por Le Corbusier, como el dibujado en uno de los primeros croquis para la casa en Garches; aunque aquí, la ambigüedad procedía de la incorporación a un espacio interior de unas formas vegetales artificialmente enmarcadas. (La creación de espacios ambiguos, "imposibles de conceptuar como "dentro" o como

"fuera", fue según Colquhoun, una constante en la obra de Le Corbusier). La chimenea bajo el balcón interior de Little Thakeham sería entonces una ironía comparable a la chimenea barroca que Le Corbusier incorporó al antepecho de una cubierta del apartamento para de Beistegui; una ironía comparable al juego de superposiciones que planteaba en sus "jardines suspendidos" o en las cubiertas concebidas al margen de la edificación como una suerte de Acrópolis.

El resultado de estos juegos eran "lugares" irreales al margen de su contexto inmediato; lugares donde imágenes y acontecimientos aparentemente absurdos o inconexos creaban una nueva realidad significativa. No se trataba, sin embargo, de forzar extraños contactos arbitrarios, tampoco de proponer agrupaciones "pintorescas", sino integrar los distintos órdenes significantes que permanecían activos en la conciencia.

Es cierto que el "collage" ha sido tradicionalmente interpretado como "una convención y una ruptura de la convención, que actúa necesariamente de modo inesperado. Un simple método, una especie de discordia-concors, una combinación de imágenes dispares, o descubrimiento de semejanzas ocultas en cosas aparentemente desiguales"; sin embargo, parece que si las imágenes no se relacionan con determinados significados, su capacidad para generar conciencia quedará muy reducida.

En tal caso, es posible que los "chicos malos" a los que se refería Venturi no hayan sido correctamente interpretados, algo que, en menor medida, también ha ocurrido con los maestros de la "arquitectura moderna" y especialmente con Le Corbusier. Las residencias de todos ellos no fueron concebidas ni como "herramientas" ni como "máquinas". En muchos casos lo hicieron como objetos significantes, capaces de producir una fuerte emoción. ■