

INTRODUCCIÓN

La racionalidad que estrenó la arquitectura a principios del siglo XX no ha sido explicada con suficiente rigor desde el punto de vista creativo, es decir, atendiendo a las preocupaciones de quien se dedica a la producción de formas como oficio. Hasta ahora, han sido los historiadores los que han indagado lo distintivo de la arquitectura racionalista, siempre desde intereses que exceden al ámbito específico del proyecto arquitectónico. Junto a otros factores, este hecho ha motivado la costumbre de decir que la racionalidad de la arquitectura moderna más emblemática no es más que simple instrumentalidad, cuando no un oscuro misticismo.

Este libro propone replantear los fundamentos estéticos y artísticos del llamado racionalismo arquitectónico, en especial del que provienen las villas corbusieranas de los años veinte, con la intención de demostrar el valor reflexivo y no constitutivo que los argumentos racionales tienen en él. Si bien se trata de uno de los periodos de la arquitectura moderna más estudiados, hasta ahora sus aspectos creativos han sido cegados por la brillantez de sus componentes técnicos y sociológicos.

Queda clara pues la intención de acuñar una noción de racionalidad predicable de la arquitectura moderna que permita no forzar su dimensión artística bajo la rigidez de esquemas preconcebidos. La hipótesis fundamental que inspira esta andadura es que la racionalidad atribuible a las obras ejemplares de la arquitectura moderna de los años veinte es algo radicalmente nuevo en la historia, que se trata de una

postura reflexiva ante la forma apoyada en la creencia de que la arquitectura puede seguir siendo un arte mayor si asume los precisos criterios de producción formal que estrenaron las vanguardias históricas.

Las sombras que todavía persisten alrededor de la racionalidad específica del proyecto arquitectónico moderno se deben a la interpretación de la arquitectura del racionalismo como una reacción frente al relativismo romántico, como un contrapeso racional predecible tras los excesos subjetivistas del eclecticismo decimonónico. Según esta postura, el correctivo habría venido de la mano de la objetividad, la cual se habría encargado de poner bajo control al sentimentalismo desaforado del romanticismo tardío. Así las cosas, la racionalidad de las obras ejemplares de la arquitectura moderna, según la historiografía ya tradicional sobre el tema, se debería al apego a lo sistemático y a lo cuantificable que caracteriza la labor del ingeniero o del constructor a secas, y no a las aspiraciones universalistas de una sensibilidad compartida ya presentes en el ánimo del último impresionismo.

Atribuir a una y la misma razón la industrialización y el arte moderno es parte de la confusión que ha forjado la falacia sobre la instrumentalidad de la llamada arquitectura racionalista. Es cierto que la crítica posmoderna ha hecho justicia recientemente al distinguir entre las obras de los años veinte y todo lo que le siguió después en su nombre; sin embargo, lo que no se ha dicho es que el malentendido se origina en las historias que trataron de dar cuenta de ellas. El error de los historiadores ha sido suponer que el simbolismo de la arquitectura moderna por antonomasia se agota en la evocación de paquebotes, aviones y mecanismos, ignorando el hecho de que su rasgo diferencial está en su propuesta formal, en el modo en que dota de consistencia interna a sus obras, y no en las iconografías en las que circunstancialmente se apoyó.

Resulta prudente recordar que obras como la Villa Savoye y la Villa Stein fueron hechas por las mismas manos que lanzaron el Purismo como vanguardia pictórica tan solo unos años antes; y que la principal objeción que los puristas hacían a sus antecesores cubistas era precisamente que aquellos fragmentaban las figuras sin proponer a cambio ninguna forma alternativa. No bastaba, según los puristas, con descomponer la figura en sensaciones puras, había que *organizar* esas sensaciones para hacer *arte superior*.

Los puristas ordenan sus cuadros articulando imágenes típicas de objetos típicos para lograr que el conjunto *expresé un orden* similar al que *presentimos en la naturaleza*. Un orden específicamente perceptible

como el que persiguen los puristas tiene su antecedente esencial en la propuesta teórica de una sistematicidad propia de lo visivo de Konrad Fiedler, la cual, a su vez, sólo resulta verosímil después de que lo razonable y lo sensible se declarasen heterogéneos dentro de la propuesta filosófica de Inmanuel Kant en el siglo XVIII.

Este es, también, el panorama al que debe vincularse el racionalismo arquitectónico, y no sólo al de la racionalización de los procesos productivos como se ha insistido hasta ahora. Entre otras razones por que si definimos la modernidad arquitectónica como simple instrumentalidad plástica, los casos de Mies van der Rohe y de Le Corbusier, sus más conspicuos representantes, resultan sencillamente desconcertantes. Hasta ahora, para explicar el caso de los llamados maestros de la arquitectura moderna, se han admitido ciertas licencias que justifican que sus obras y manifiestos no respondan a los mismos presupuestos desde los que se ha caracterizado su momento histórico. Al tiempo de declararles artífices del racionalismo arquitectónico, los historiadores de la arquitectura moderna se han visto obligados a reconocer en la obra de Mies y Le Corbusier unas *poéticas particulares*. Es tiempo de que se investiguen estas poéticas atendiendo a los intereses del proyectista contemporáneo.

“LAS MATEMÁTICAS ... ” COMO INTRODUCCIÓN

La obra de Le Corbusier está pues en el centro de las inquietudes que alientan esta investigación. La preocupación original se refiere al papel que las reglas tienen en el arte de vanguardia y en las obras del racionalismo arquitectónico de los años 1920 en particular.

Este interés se apoya en la convicción de que la arquitectura del racionalismo, así como la pintura de la vanguardia formal, no deriva de una aplicación mecánica de los principios de la razón, ni tampoco del desfogue de pasiones tecnófilas, ni mucho menos que son fruto de representaciones místicas. Sin embargo, todo hay que decirlo, la convicción inicial acerca de la autonomía del arte que inauguran las vanguardias contrasta con la evidencia del papel esencial que tienen en sus obras otras reglas y cierta normatividad: esta aparente contradicción entre libertad y determinación en la apariencia de las obras, lejos de

desilusionar, intensifica el deseo de aclarar la participación de lo normativo en la gestación de la forma moderna.

Así, el valor de la norma en la arquitectura racionalista servirá de telón de fondo a lo largo de esta indagación en ámbitos tan distantes y tan próximos como la propuesta de las vanguardias, la historia y la teoría del arquitectura y la estética filosófica. En este sentido, resulta iluminador el esfuerzo llevado a cabo por Sir Colin Rowe en su ya célebre artículo "Las matemáticas de la vivienda ideal"¹ en el que compara una obra de Andrea Palladio, *Villa Malcontenta* (Villa Foscari) de 1550, y la *Villa Stein* en Garches de Le Corbusier de 1927 (figs. 1-7).

Este artículo de Rowe es una de esas piezas de reflexión que ha marcado la formación de los arquitectos en la segunda mitad del siglo XX en el mundo occidental, y resulta ineludible a la hora de plantear cualquier investigación acerca del papel de la norma en la arquitectura. En él se establece el contraste entre el clasicismo renacentista y el racionalismo arquitectónico como tema central. La posibilidad de contrastar ambos momentos de la arquitectura se apoya, como condición de partida, y como es de esperar, en cierta identidad básica entre estas arquitecturas que en realidad son de naturaleza radicalmente distinta.

De hecho, la premisa de la identidad aparece temprano en el texto de Sir Rowe. Después de pedir que se pase por alto el *temperamento* distinto de Palladio y Le Corbusier, Rowe propone ver en ellos un *idealismo común*, idealismo que impulsaría la concepción de sus respectivas obras –ambas viviendas en un entorno rural– como un bloque único, como un cubo, que en realidad no sería más que el arquetipo platónico de la vivienda ideal. Confirmando ese supuesto idealismo común, ambos arquitectos presentarían un idéntico apego al *standard matemático*, evidente en el recurso a la proporción áurea para controlar aspectos dimensionales de sus respectivas obras.

Apoyarse en las matemáticas para controlar la forma les haría partícipes, tanto a Palladio como a Le Corbusier, de la aspiración a aquella forma de belleza que Sir Christofer Wren llamaría *natural* y que "proviene de la geometría y consiste en la uniformidad, es decir, en igualdad y proporción"². Habría dentro del esquema de Wren otra noción de belleza que, proveniente esta vez de la costumbre, se podría llamar *belleza habitual* y sería "producida por el uso, del mismo modo que la familiaridad engendra amor por las cosas que no son bellas en sí mismas"³.

Un permanente conflicto entre ambas nociones acabaría perturbando y envileciendo la belleza natural, aquella sujeta a norma, por parte de la belleza habitual, siempre permeable a exigencias de orden contingente. La tensión entre estas dos ideas de belleza de Wren es, para Rowe, el marco idóneo para apreciar el sentido estético de la obra de Palladio.

Por su lado, la tensión que se descubre en la obra de Le Corbusier no responde nítidamente a esta dualidad entre lo normativo y lo convencional, aunque tampoco se podría decir que tal cuestión le resulte completamente ajena. De hecho, el origen y la naturaleza de la tensión de la obra de Le Corbusier se presenta más difícil de explicar en términos tan concluyentes como en el caso de Palladio.

Las plantas de la obra del arquitecto renacentista están sometidas a la total rigidez de las convenciones existentes en la sociedad jerarquizada y autoritaria en la que le tocó vivir, a lo que habría que sumar la coacción derivada de la utilización de un sistema estructural basado en el uso de muros portantes. Estas coacciones llevarían al arquitecto renacentista a buscar precisamente en las plantas *un plano de claridad meridiana* en el que probar su fe en la supremacía constitutiva de las matemáticas: donde ya existe de por sí un alto grado de coacción puede intentar realizarse el ideal del control absoluto.

Le Corbusier, por su lado, al sustituir el sistema de muros por el uso de una estructura de esqueleto habría sido *víctima de un espejismo*, al proclamar la liberación de las limitaciones que imponía aquel sistema –llamado por él *plan parálisis*–, puesto que inevitablemente se vería obligado a trasladar la antigua rigidez en la ordenación de las plantas a la sección del edificio, por más que la planta quedara efectivamente liberada de la determinación de la plomada de los muros. Únicamente en este sentido las restricciones del nuevo sistema continuarían siendo tan tajantes como las del anterior.

Como muestran las ilustraciones de la planta en un caso, y del alzado en el otro (figs. 3 y 6), el mayor grado de compromiso convierte a ambos aspectos de los respectivos proyectos en un terreno propicio para la regulación matemática, aunque no se debe perder de vista que esta tendencia tendría un sentido radicalmente distinto en cada obra. En la de Palladio se gana una incontestable claridad con la sujeción a lo normativo; en su caso sólo se permite subvertir la norma impuesta desde fuera de la obra, únicamente en las fachadas, al adulterar el orden en base al cual han sido compuestas (jónico, en este caso) con la introducción de la bóveda y

el arco que “parece ocultar y amplificar, a un tiempo, la intrínseca severidad de los volúmenes”⁴ (fig. 7).

Esta libertad, implícita en la personalización que hace Palladio de un estilo consensuado, puede tentar a identificar la actitud disconforme del arquitecto renacentista con el rupturismo del artista moderno. Pero la conciencia de un orden preexistente, es decir, la convicción de estar actuando dentro de un sistema de significación perfectamente estable y cuya legitimidad está fuera de toda duda, en el caso de Palladio, establece una diferencia fundamental con la postura creativa de Le Corbusier. A pesar de todas las alteraciones introducidas por el arquitecto renacentista en su obra, la referencia estilística es lo que en definitiva le acaba dando consistencia unitaria: lo que no cae bajo la égida del estilo ha de someterse al sistema de control dimensional de la proporción áurea.

Algo sólo parecido en apariencia ocurre en la *Villa Stein*. En esta obra paradigmática del racionalismo arquitectónico prevalece paradójicamente una *deliberada oscuridad* –como dice Rowe– aún después de que se comprueba la utilización de sistemas proporcionales dentro de su proceso de creación. Así como en la obra de Palladio la geometría gobierna la totalidad de la obra bajo la hegemonía de un ideal jerárquico, en el caso de la obra de Le Corbusier lo matemático interviene independientemente en la ordenación de los apoyos y en la disposición volumétrica. En ambos casos, tanto en la estructura como en la volumetría, lo normativo se somete a la jurisprudencia de un ideal igualitario que elimina la posibilidad de proponer un foco desde el que se perciba toda la obra de una vez: no existe en esta obra, en ningún caso, el *sometimiento* a lo matemático que se observa en la obra de Palladio, aunque sí que se comprueba que ésta ha participado de una manera activa en su creación.

LE CORBUSIER Y PALLADIO: DOS RAZONES Y UNA INCÓGNITA

La diferencia entre el papel de lo normativo en las dos obras que compara el artículo de Colin Rowe se debe esencialmente a que el racionalismo renacentista le ofrece unas garantías a Palladio de las que su colega moderno no puede beneficiarse cuatro siglos más tarde. Para

Palladio la proporción es expresión directa de la armonía del universo, mientras que para Le Corbusier la proporción no es más que una condición de posibilidad de la forma, una condición necesaria aunque no suficiente para dotar de legitimidad a su obra.

En el mundo de Palladio las matemáticas lo gobiernan todo porque se consideran el producto más depurado de la razón, y las leyes de la proporción serían al mismo tiempo garantía de belleza y de veracidad. Este universo de especulación *platónica y pitagórica* es al que se ha de referir la obra de Palladio y el que se deshace en el siglo XVIII con el advenimiento del criticismo kantiano.

Es un hecho que la estética trascendental necesitó de una adaptación en clave creativa por parte del visualismo fiedleriano para poder inspirar la producción de obras de arte autónomas; y que esto no fue posible hasta las primeras décadas del siglo XX. Por lo tanto, se debe tener en cuenta que al analizar una de esas primeras obras en el ámbito de la arquitectura, la *Villa Stein*, aunque sea a través de la comparación histórica, se está ante un acontecimiento de naturaleza esencialmente distinta de las obras que le han precedido. En esta obra paradigmática de modernidad arquitectónica, cada vez que se cree haber encontrado un hilo conductor que permita explicarla como un todo, irrumpe algún otro aspecto que contesta el anterior, reclamando para sí una autoridad y una veracidad similar y sin que todo ello concluya en una simple decepción.

El permanente recurso por parte del proyectista de la obra moderna a sistemas contradictorios, o *simbiosis de sistemas* como dice Rowe, acaba creando un desconcierto sensorial que se acompaña de una claridad conceptual según el crítico ya que "la mente, gracias al conocimiento intuitivo, queda ampliamente convencida de que, a pesar de las múltiples evidencias que indican lo contrario, nos hallamos ante un edificio en el que los problemas han sido reconocidos y resueltos, un edificio provisto de un orden razonable"⁵.

Así como en la obra de Palladio se tiene la sensación de haber captado su significado más profundo y verdadero cuando se analiza y se descubre el universo nocional que le es propio, en el caso de la obra de Le Corbusier aparecen tantas contradicciones, en lo que a su normatividad se refiere, que apenas deja al espectador vagamente persuadido del valor de tal respaldo. En el ámbito de la arquitectura moderna –y esto es de por sí una conclusión importante en este inicio de la investigación– resulta imposible alcanzar una seguridad tal como la que se logra en el

análisis crítico de una obra como la de Palladio. Ello no significa que se deba renunciar a tratar de arrojar luz sobre la naturaleza específica de las obras racionalistas ni mucho menos: hay sobrados indicios de que sólo intentando explicar su contradictoria normatividad se pueden encontrar claves esenciales de esa arquitectura que el paso del tiempo ha demostrado ejemplar.

La comparación entre el valor de la norma en el renacimiento y el racionalismo arquitectónico moderno que ofrece el artículo comentado resulta invaluable para los propósitos de esta investigación, pues logra una aproximación *por descarte*, si se permite la expresión, a la racionalidad específica del proyecto arquitectónico moderno. Si bien se ha de poner en duda la aseveración de que se trata de un conocimiento especial, *intuitivo* en este caso, lo que resuelve la falta de determinación objetiva de la obra moderna, resulta inspirador como punto de partida comprobar como aún existiendo un similar aprecio por lo normativo en Palladio y Le Corbusier, sus respectivas posturas creativas deshacen las similitudes iniciales y arrojan resultados radicalmente diferentes.

Así, el primer objeto del estudio que ahora se inicia serán las vanguardias históricas, en especial las llamadas formales o abstracto-geométricas. Al revisarlas se centrará la atención sobre la naturaleza de la normatividad específica que sus pinturas exhiben. Luego, se revisará cómo ha sido interpretada la racionalidad del racionalismo arquitectónico en la historiografía especializada, removiendo algunos de los tópicos que han condicionado la comprensión de su naturaleza reflexiva. Finalmente, se volverá sobre la arquitectura de los años veinte retomando el análisis de la *Villa Stein*: este es el itinerario desde el que se precisará el racionalismo creativo que comparten las obras más emblemáticas de la modernidad arquitectónica.